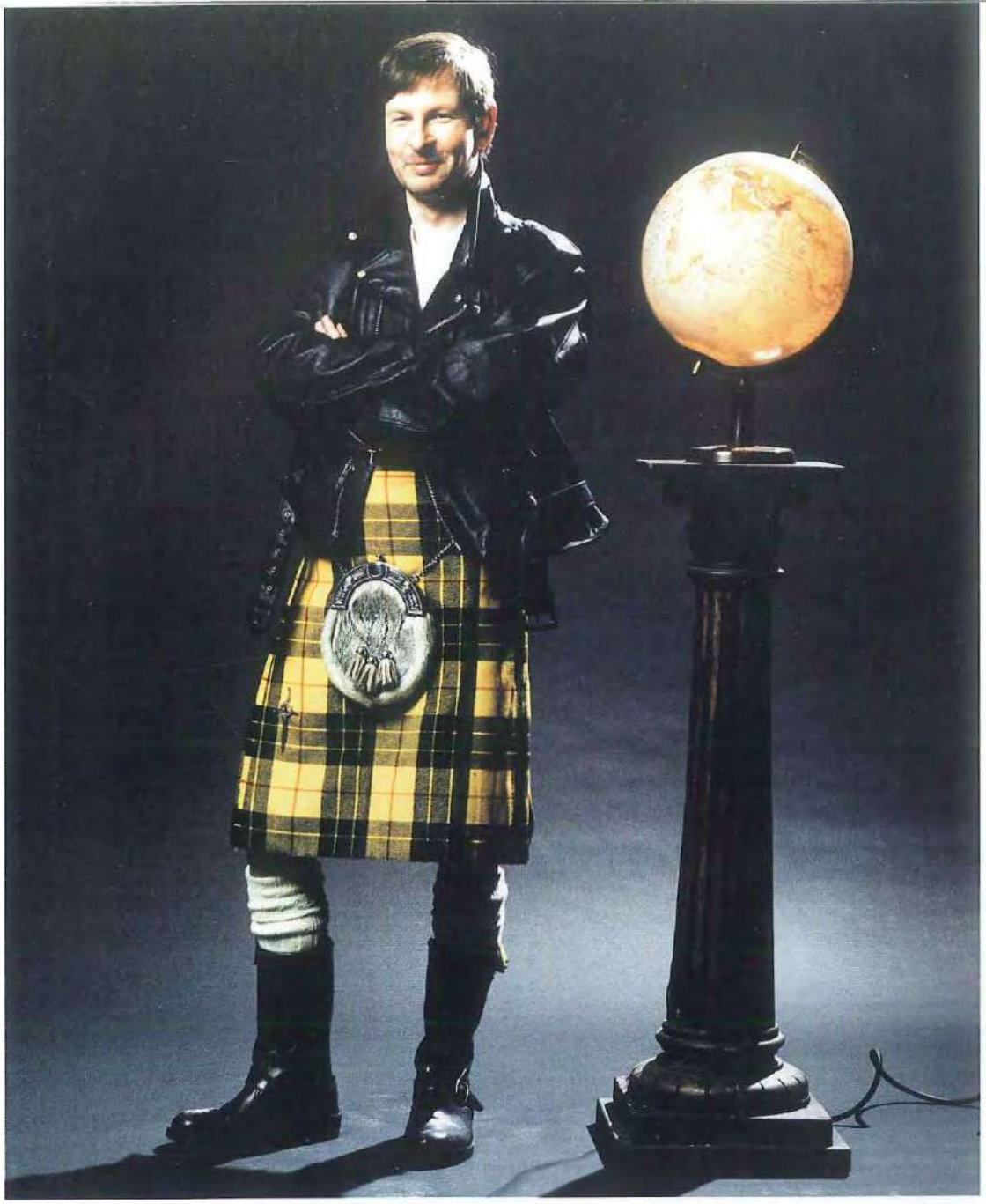
39 revista de cine

NOSFERATU

ENERO 2002 · 4 50€

LARS VON TRIER



Lars von Trier

No es Dogma todo lo que parece

1998ko Cannesko zinemaldiko **Festen** *eta* **Idioterne** *filmen emanaldia mugimendu zinematografiko berri baten sorrera izen zen, gaur egun arte dirauena. Filmen zuzendariek, Thomas Vinterberg eta Lars von Trier-ek, erroei itsatsiagoa zegoen zinema defendatzen zuen dekalogoa landu zuten, kamera sorbaldan filmaturikoa eta sofistikazio guztietatik urrun. Søren Kragh-Jacobsen eta Kristian Levring zuzendariek osatu zuten "Dogma anaitasuna" eta gaur arte hainbat nazionalitatetako hogei film baino gehiagok lortu dute "Dogma ziurtagiria".*

Nuria Vidal

Hace tres años se produjo en el Festival de Cannes una pequeña revolución. Un fantasma recorría Europa procedente de la lejana y fría Dinamarca. Ese fantasma, que se anunciaba como un ángel exterminador de la industria y el cine comercial, se llamaba "Dogma 95" y tenía sus máximos profetas en dos directores jóvenes e iconoclastas: Lars von Trier, conocido por sus películas, declaraciones y manías, y Thomas Vinterberg, un nombre que en aquel momento aún no significaba nada. La proyección de **Los idiotas** (*Idioterne*; Lars von Trier, 1998) y **Celebración** (*Festen*; Thomas Vinterberg, 1998) en ese Cannes de 1998 puso de moda un movimiento que en los tres años siguientes ha dado mucho que hablar: el Dogma 95.

Una cronología del Dogma 95

Los antecedentes

A pesar del número mágico 95 (que remite a los 100 años del cine), el origen del movimiento Dogma hay que buscarlo un poco más atrás, en el "Primer Manifiesto de Intenciones" que publicó Lars von Trier el 3 de mayo de 1984, con motivo del estreno de **El elemento del crimen** (*Forbrydelsens element*, 1984) en Dinamarca. El joven director danés, que entonces tenía 28 años, afirmaba sin ningún pudor: "*No nos contentaremos nunca más con películas benévolas de mensajes humanistas, queremos la verdad: fascinación y sensaciones infantiles y puras, como en todo arte verdadero. Queremos volver a una época en la que el amor entre el director y su película era todavía algo fresco y cada imagen dejaba ver un auténtico deseo de crear*".

Tres años después, el 17 de mayo de 1987, durante el estreno en Cannes de **Epidemic** (1988), Lars von Trier proclamaba un "Segundo Manifiesto de Intenciones": "*Los jóvenes están envueltos en una sólida relación con una nueva generación de películas. Los anticonceptivos que debían limitar la epidemia hacen que el control de los nacimientos sea mucho más eficaz. Ninguna criatura no deseada, ningún bastardo; los genios están intactos*".

Con ocasión del estreno de **Europa** (*Europa*, 1991), el 29 de diciembre de 1990, Lars von Trier daba a conocer un "Tercer Manifiesto", al que añadía el subtítulo "¡Yo confieso!": "*Lloro escribiendo estas líneas porque he tenido una actitud presuntuosa: ¿con qué derecho puedo dar lecciones? ¿Con qué derecho me puedo burlar de la obra y la vida de los demás? ¡Tengo tanta vergüenza de que mis excusas –haberme dejado seducir por la arrogancia de la ciencia– parezcan una mentira!*". Y acababa diciendo: "*Someto al juicio divino mis tentativas alquímicas para transformar el celuloide en vida real. Una cosa es segura: la vida natural creada por Dios que encontramos al salir de la sala oscura no puede ser recreada, porque es Su creación, Su esencia divina*".

El "Manifiesto Dogma 95"

Once años después del estreno de **El elemento del crimen**, Lars von Trier sentía que le faltaba algo. Se había convertido en el niño mimado de la crítica y los festivales, era el director europeo

más joven de los consagrados. Era algo horrible. Fue entonces cuando decidió buscar ayuda en alguien más joven que él. Thomas Vinterberg tenía 24 años y era el alumno más aventajado de la Escuela de Cine danesa. Lars y Thomas se sentaron en una mesa con un papel en blanco y empezaron a escribir las nuevas reglas que definirían el cine que les interesaba. "*Fue muy fácil* –explica Thomas Vinterberg–. *No hicimos otra cosa que preguntarnos qué era lo que más odiábamos del cine de hoy, y luego redactamos una lista que lo prohibía todo. Necesitamos media hora y unas cuantas carcajadas*". Era el 13 de marzo de 1995; ese día nació oficialmente el "Manifiesto Dogma 95" y su "Voto de Castidad", compuesto por diez reglas restrictivas. Poco después se unieron a este manifiesto dos autores más: Kristian Levring y Søren Kragh-Jacobsen. La puesta de largo del movimiento tuvo lugar en París, en la sala Odeón, durante la celebración de un acto de conmemoración del centenario del cine.

Pero, ¿qué era Dogma 95? En realidad, nadie lo sabía muy bien, y eran muy pocos los que habían oído hablar de ese extraño movimiento danés, del que no se conocía ningún resultado real. En 1997, aprovechando la ceremonia de entrega de los premios Bodil, donde triunfó **Rompiendo las olas** (*Breaking the Waves*, 1996), von Trier lanzó un ataque frontal contra la industria y la prensa: *"Esa maldita negatividad con la que han acogido un proyecto cien por cien idealista e inofensivo desde el punto de vista económico como el que denominamos Dogma"*. Todo seguía moviéndose en el terreno de las palabras, las manifestaciones, los panfletos incendiarios. ¿Y las películas? ¿Dónde estaban las películas?

Los hechos del Dogma 95

Las incógnitas que habían ido forjándose entre los cuatro enterados de lo que se fraguaba en Dinamarca empezaron a despejarse el 18 de mayo de 1998 con la proyección en Cannes de **Celebración**, de Thomas Vinterberg, considerada la primera película Dogma. Dos días después llegaba la confirmación de que estábamos ante algo importante (¿duradero, serio, fundamental? Eso es otra cuestión) con la proyección de **Los idiotas**, de Lars von Trier, segunda película Dogma. A partir de ese momento, el movimiento fue algo público sometido a toda clase de elogios, acusaciones... y adhesiones. De pronto comenzaron a aparecer en distintos lugares del mundo gentes que querían hacer una película Dogma. Cualquiera podía hacerlo. Surgían por todas partes filmes *amateurs* rodados en formato digital. Pero el movimiento no podía permitirse esa heterodoxia, esa dispersión. La fraternidad de los "Hermanos" debía vigilar por la pureza de los productos. El Dogma 3 y el Dogma 4 fueron películas rodadas por los otros dos firmantes del "Manifiesto" inicial: Søren Kragh-Jacobsen (**Mifune** –*Mifunes sidste sang*, 1999–) y Kristian Levring (**The King is Alive**, 2000). El Dogma 5, en cambio, llegaba de Francia, dirigido por un amigo de la casa, Jean-Marc Barr, que hacía su debut en la dirección enmarcado de lleno en el movimiento: **Lovers** (1999) demostraba, sin embargo, las peligrosas limitaciones que tenía la expansión del Dogma. Habían pasado cuatro años desde que Lars y Thomas lanzaran su carcajada estético-ideológica y ahora el rodaje en

vídeo digital había democratizado de tal modo el sistema de producción que empezaron a preguntarse dónde estaban los fallos en sus rigurosas reglas. Por ejemplo: ¿es Dogma una película como **El proyecto de la bruja de Blair** (*The Blair Witch Project*; Daniel Myrick/Eduardo Sánchez, 1999)? ¿Qué tiene de rompedor un film en el fondo tan tramposo (primer asalto frontal al "Voto de Castidad") como éste? Por suerte, no todo el monte es orégano; es decir, no todo el que quería hacer cine moderno, distinto, realista o de otro tipo en Europa se adhería incondicionalmente al Dogma, con o sin derecho, y en el Cannes del 99, un año justo después de entronizar el movimiento, fueron dos películas nada "dogmáticas" (pero sí muy buenas) las que se llevaron el gato al agua: **Rosetta** (Jean-Pierre y Luc Dardenne, 1999) y **L'Humanité** (Bruno Dumont, 1999).

La semilla del Dogma había prendido, pero no se había extendido aún. Cuando empezábamos a pensar que Dogma era algo pasajero, ¡bum!, surge un film (inédito en España, excepción hecha del pase que conoció en el estupendo y entrañable festival de Gijón) que iba a dar nuevas energías al movimiento. El pequeño y destructivo Harmony Korine, autor de un film inclasificable llamado **Gummo** (*Gummo*; 1997) y de un guión durísimo transformado en **Kids** (*Kids*; Larry Clark, 1995), presentaba al mundo el Dogma 6: **Julien Donkey-Boy** (1999), primer Dogma USA. Trier afirmó al verla: "*Has hecho la perfecta película Dogma. Vamos a tener que escribir nuevas reglas*". No fue él precisamente quien las escribió, sino un grupo de estudiantes de cine escoceses que, hartos de tanto dogmatismo, redactaron un contramanifiesto "Dogma 99", que no pasaba de ser una broma significativa. Pero la verdad es que no paraban de filmarse películas que pretendían ser Dogma y que no eran más

que malas imitaciones. Era necesario encontrar una fórmula de control, otorgar un certificado de garantía oficial. Desde el "Secretariado del Dogma", establecido en Dinamarca, y a través de la web creada expresamente, se empezó a decidir quién y qué era digno de formar parte de la "Hermandad del Dogma". La enorme y divertida broma que una día de marzo de 1995 unió a Thomas Vinterberg y Lars von Trier alrededor de una mesa se había convertido en lo que nunca debería ser: una marca de fábrica, industrialmente hablando; y algo peor: una especie de secta donde cada uno debía "confesar" (terrible palabra) los pecados que cometía infringiendo las famosas reglas del "Voto de Castidad".

En este momento (principios del 2002) constan en el "Secretariado de Dogma 95" nada menos que 25 películas de todo el mundo que se pasean con el famoso "Certificado", que, por suerte o por desgracia, ya no significa casi nada. Las películas son buenas o malas no por ser o no ser películas Dogma. Ni von Trier ni Vinterberg han vuelto a rodar siguiendo las reglas del Dogma; al contrario, sus siguientes trabajos (**Bailar en la oscuridad** –*Dancer in the Dark*, 2000–, de Lars von Trier, e **It's All About Love** –2002–, de Vinterberg) no cumplen ninguno de los requisitos necesarios. Como en casi todos los movimientos, mientras los impulsores tienen el don de la creación, los seguidores adolecen del defecto de la imitación.

El texto fundamental

"Manifiesto Dogma 95"

DOGMA 95 es un colectivo de cineastas fundado en Copenhague en la primavera de 1995.

DOGMA 95 tiene el objetivo expreso de oponerse a "ciertas tendencias" del cine actual.

¡DOGMA 95 es una acción de rescate!

¡En 1960 ya estaban hartos! El cine estaba muerto y clamaba por su resurrección. ¡El objetivo era correcto, pero los medios no! La *Nouvelle Vague* no se atrevía más que a ser un pequeño oleaje que iba a morir en el río, convirtiéndose en lodo.

Los lemas de individualismo y libertad hicieron nacer obras durante algún tiempo, pero no cambiaron nada. La "Ola" estaba bien como agarradero, como los propios directores. Pero la "Ola" nunca fue más fuerte que aquellos que la habían creado. El cine antiburgués se hizo burgués porque había sido fundado sobre teorías que tenían una percepción burguesa del arte. El concepto de autor era romanticismo burgués desde el principio y, por eso mismo, ¡falso!

¡Para DOGMA 95 el cine no es algo individual!

Actualmente, una tormenta tecnológica está causando furor; el resultado será la democratización final del cine. Por primera vez, cualquiera puede hacer una película. Pero, cuanto más accesible llega a ser el medio, más importante es la vanguardia. No es accidental que la expresión "vanguardia" tenga connotaciones militares. La respuesta, es la disciplina: ¡debemos ponerle uniforme a nuestras películas, porque el cine individualista es, por definición, decadente!

DOGMA 95 se opone a la película personal a través de una serie de reglas indiscutibles, conocidas como EL VOTO DE CASTIDAD.

¡En 1960 ya estaban hartos! El cine había sido maquillado hasta matarlo, decían; sin embargo, desde entonces el uso de maquillaje ha rebasado todas las cimas.

La tarea "suprema" del director de cine decadente es engañar al público. ¿Es de esto de lo que estamos tan orgullosos? ¿Es esto lo que nos ha aportado un siglo de cine? ¿Ilusiones para mostrar emociones?... ¿Un abanico de supercherías (= engaños) elegidos por cada cineasta individualmente?

Lo predecible (la dramaturgia) se ha convertido en el becerro de oro alrededor del cual todos bailamos. Hacer que la vida interior de los personajes justifique el argumento es demasiado complicado, y no "arte auténtico". Como nunca había sucedido, la acción superficial y la película superficial están recibiendo todas las alabanzas.

El resultado es estéril. Una ilusión de *pathos* y una ilusión de amor.

¡Para DOGMA 95 el cine no es ilusión!

Actualmente, una tormenta tecnológica está causando furor, y su resultado es la elevación del maquillaje a rango de Dios. Utilizando las nuevas tecnologías, cualquiera puede en cualquier momento acabar con los últimos atisbos de verdad en el abrazo mortal de las sensaciones. La ilusión es todo aquello que la película puede ocultar detrás de ella.

DOGMA 95 combate el cine de ilusión con un conjunto de reglas indiscutibles, conocidas como EL VOTO DE CASTIDAD.

EL VOTO DE CASTIDAD

Juro que me someteré a las reglas siguientes, establecidas y confirmadas por DOGMA 95.

1. El rodaje debe realizarse en decorados naturales. No se puede decorar ni crear un set. Si un accesorio en concreto es necesario para la historia, se deberá buscar una localización en la que se encuentre este accesorio.

2. El sonido no se mezclará separado de la imagen, y viceversa. (No se puede utilizar música, salvo si está presente en la escena en la que se rueda).

3. La cámara debe llevarse en la mano. Cualquier movimiento –o inmovilidad– con la mano está autorizado. (La película no sucederá donde esté la cámara; el rodaje tendrá que realizarse donde suceda la película).

4. La película tiene que ser en color. La iluminación especial no es aceptada. (Si hay poca luz, la escena debe ser cortada, o bien se puede montar sólo una luz sobre la cámara).

5. Los trucajes, efectos especiales y filtros están prohibidos.

6. La película no debe contener ninguna acción o desarrollo superficial (no puede haber armas ni muertos. En ningún caso).

7. Las alteraciones temporales y geográficas están prohibidas. (Es decir, que la película sucede aquí y ahora).

8. Las películas de género no son admisibles.

9. El formato de la película debe ser el normal de 35 mm.

10. El director no debe aparecer en los créditos.

Además, juro que como director me abstendré de todo gusto per-

sonal. Ya no soy un artista. Juro que me abstendré de crear una "obra", porque considero que el instante es mucho más importante que la totalidad. Mi fin supremo será hacer que la verdad salga de mis personajes y del escenario. Juro hacer esto por todos los medios posibles y a costa de toda consideración estética.

Así, yo pronuncio mi VOTO DE CASTIDAD.

Copenhague, lunes 13 de marzo de 1995

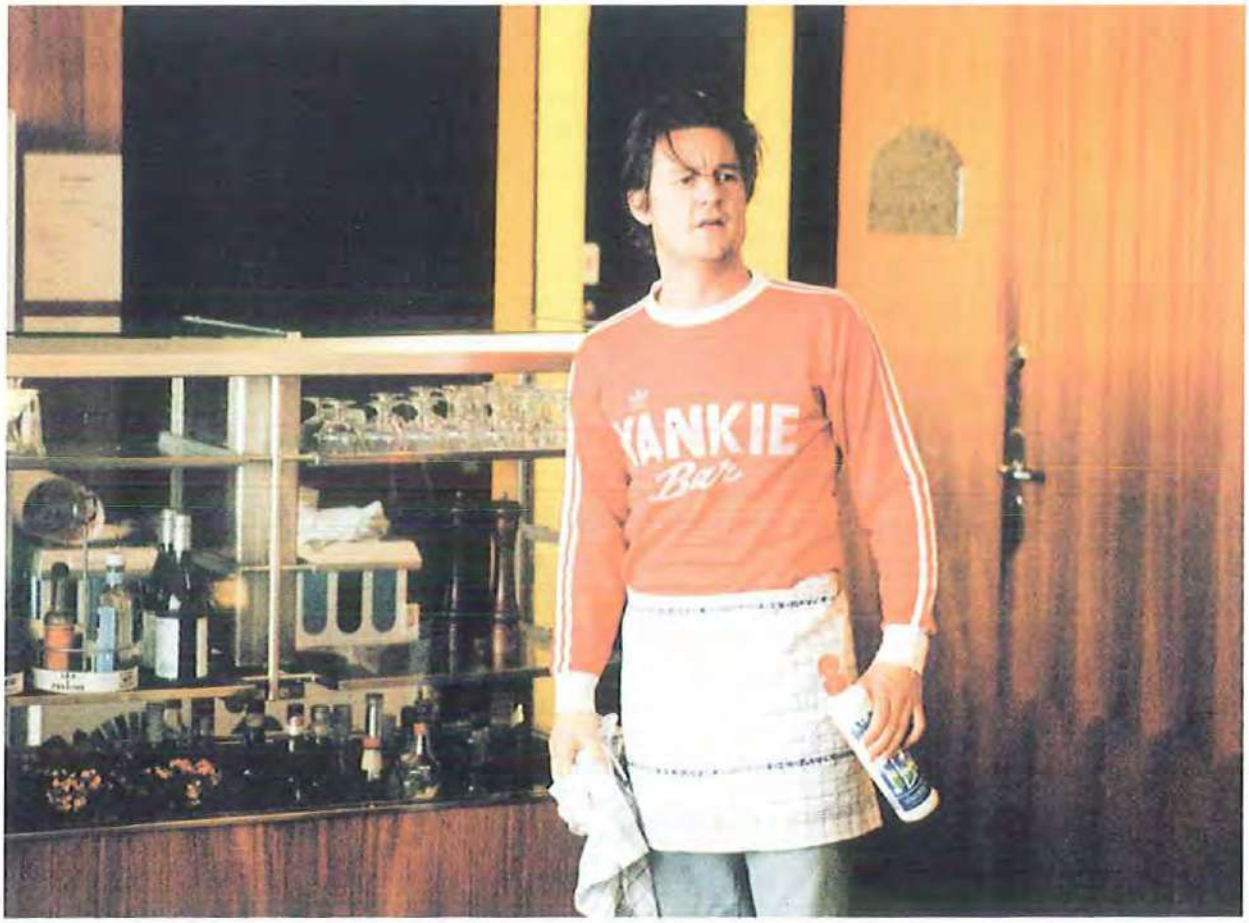
En nombre de DOGMA 95,

Lars von Trier y Thomas Vinterberg.

Las películas Dogma

Como ya hemos dicho, hasta este momento (principios del año 2002) existen apuntadas y reconocidas por el "Secretariado del Dogma 95" 25 películas dignas de llevar el "Certificado de Autenticidad". De ellas, siete son danesas, nueve son americanas y el resto se reparte entre distintos países (Francia, Corea del Sur, Argentina, Suecia, Italia, Suiza, Noruega, Bélgica y España). No todas se han acabado; algunas están en periodo de pre o posproducción, y desde luego la mayoría de ellas no ha conseguido un estreno internacional.

Si nos fijamos en los argumentos de las películas Dogma, sorprende un hecho curioso: prácticamente todas tratan de pequeños grupos humanos reunidos por distintas razones durante un periodo relativamente corto y concreto de días en un lugar determinado. Es como si las dos primeras películas Dogma (**Celebración**, de Thomas Vinterberg, y **Los idiotas**, de Lars von Trier) hubieran marcado la pauta a seguir por todas los demás; mejor dicho: hubieran establecido la fórmula. **The King Is Alive**, el cuarto Dogma, nos acerca a un grupo de turistas perdidos en un desierto de Namibia que decide hacer una representación inesperada de *El rey Lear*. **Italiano para principiantes** (*Italiensk for Begyndere*; Lone Scherfig, 2000), el Dogma 12, se fija en un grupo heterogéneo de seres solitarios que encuentran en el aula de italiano del pequeño pueblo donde viven un espacio de comunicación. **Bad Actors** (2000), el Dogma 16, rodado en Estados Unidos por Shaun Monsom, muestra un grupo de actores, todos bastante malos, durante un día en una clase de interpretación en Hollywood. **Reunion** (Leif Tilden, 2001), Dogma 17, recurre al mismo truco argumental que **Los amigos de Peter** (*Peter's Friends*, 1992), de Kenneth Branagh, o **Reencuentro** (*The Big Chill*, 1983), de Lawrence Kasdan, al juntar un grupo de ex alumnos durante un largo fin de semana. Tema que retoma nuestro Dogma particular, Juan Pinzás, en **Érase otra vez** (2000), agraciada con el número 22 de los Dogma.



Italiano para principiantes

Dentro de los grupos humanos que protagonizan casi todos los filmes Dogma habidos hasta ahora, la familia ocupa un lugar privilegiado. **Celebración** marcó el rumbo; lo siguieron **Mifune**, con sus dos hermanos perdidos en una granja; **Julien Donkey-Boy**, el Dogma 6 de Harmony Korine, considerado uno de los más puros en su puesta en escena, en el que se traza el retrato de una familia ligeramente afectada por la esquizofrenia; y **Når Nettene Blir Lange** (Mona J. Hoel, 2000), el Dogma 19, llegado desde Noruega, también se centra en una familia en la que estallan sus secretos ocultos durante unas fiestas navideñas.

Otra de las características que se repite en varias de las películas Dogma es la presencia de personajes "tocados", por decirlo suavemente; es decir, idiotas, subnormales, retrasados angelicales. En muchas de ellas hay un personaje raro. Quizás esto responda a una idea que Lars von Trier ha expresado en varias ocasiones, basándose en las teorías de Rudolf Steiner sobre los niños con síndrome de Down: *"Steiner decía que eran ángeles, no porque fueran muy buenos sino porque Dios los había enviado como una raza aparte. Siempre he pensado que ésa era una teoría bellísima"*. Por su inocencia, Lars los considera auténticos seres privilegiados. Esto se aprecia no sólo en **Los idiotas**, sino también en el tercer Dogma –y uno de los mejores–, **Mifune**, de Søren Kragh-Jacobsen, en el que Ruth, el hermano retrasado, asume el rol del motor, o en **Italiano para principiantes**, donde el personaje de Olympia, la que siempre lo rompe o lo tira todo, acaba por catalizar a su alrededor a todos los demás. Pero donde alcanza un estado sublime esta derivación temática es en **Truly Human** (*Et rigtigt menneske*, 2001), de Åke Sandgren, el Dogma 18 y el primero que plantea una situación fantástica, al hacer que su protagonista sea un chico inocente salido directamente de la pared de una casa.

El sexo y el amor están presentes en los distintos filmes Dogma, pero no son el tema principal más que en dos de los títulos conocidos: **Lovers**, de Jean-Marc Barr, y **Converging with Angels** (2002), el Dogma 25, dirigido en Chicago por Michael Sorensen. No es que a los "Hermanos" no les interese el sexo; simplemente, no hacen de él el motor de las historias. Como tampoco es la política o la reivindicación social un tema central en sus preocupaciones. La mayoría de las películas Dogma se fijan en gente que vive bien, mejor o peor, pero bien, sin problemas agobiantes económicos o políticos. Con una excepción: el curioso Dogma argentino, que escapa a casi todas las constantes del movimiento. **Fuckland** (2000), de José Luis Marqués, es una historia individual: un hombre solo con una cámara oculta viajando clandestinamente por las islas Malvinas, llamadas Falklands por los ingleses, que registra en un diario de viaje todos los encuentros y desencuentros que le suceden. Es el único Dogma no planificado, no escrito previamente. Y es el único Dogma abiertamente político. Al menos de los conocidos, ya que de los 25 títulos aceptados han tenido un estreno normalizado

muy pocos –diez, si no me equivoco–, y varios de ellos –**Babylon** (2001), el Dogma sueco; **Diapason** (Antonio Domenici, 2001), el Dogma italiano; **Joy Ride** (2001), del suizo Martin Rengel; **Strass** (Vincent Lannoo, 2001), rodado en Bélgica; la danesa **Kaerlighedshistorie**, y las americanas **Resin**, **Camera** (Richard Martini, 2000), **Chetzemoka's Curse** (2001) y **Security Colorado**– están en alguna fase de producción. Es probable que los festivales internacionales del año 2002 se vean inundados de productos Dogma 95 procedentes de muy distintos lugares. Quizá sea entonces el momento de valorar si este movimiento tiene o no una razón de continuidad más allá de la moda.

¿Qué es Dogma para sus fundadores?

Para Søren Kragh-Jacobsen, director de **Mifune**, *"Dogma no es un estilo, es un juego de reglas"*. Kristian Levring, director de **The King Is Alive**, afirma: *"Una cosa que ha cambiado en Dogma es que ha ido del catolicismo al protestantismo. Antes, los cuatro teníamos que sentarnos a ver la película. Ahora es su director el que firma un papel que dice:* 'En conciencia, hice esta película siguiendo las reglas de Dogma'. *Y automáticamente recibe el Certificado"*. Thomas Vinterberg, director de **Celebración** –y el más "dogmático" de todos–, no duda en decir que *"Dogma es un desafío al conformismo del cine. El cine es la forma artística más conservadora que existe, y ésta es una manera obvia de provocar, de crear algún tipo de vida. La gente tiene muchas dificultades para entender esto. Y quizá lo entienda mejor si queda bajo su responsabilidad"*. Lars von Trier, director de **Los idiotas** y alma del movimiento, confiesa: *"En efecto, la palabra 'Dogma' suena bien, como la palabra 'comunismo'. Para muchos eran estupideces, pero al menos hemos conseguido desencadenar un debate, y eso sólo ya es algo bueno. Falta mucha discusión sobre las razones de hacer cine o la forma y el significado de las películas"*. La reflexión heterodoxa de Harmony Korine, director de **Julien Donkey-Boy**, sirve de contrapunto: *"Lars habla de religión y del Voto de Castidad como si fuera una iglesia. Y la iglesia es un buen sitio para ir si uno cree que tiene que arrepentirse de algo. No podría hacer todas mis películas de esa manera, ni creo que lo necesite. Y estoy seguro de que recurriré a un método completamente diferente en la próxima película que haga. Y que iré en contra de lo que he alabado del Voto de Castidad. Pero me gusta saber que el Voto existe, por si me toca arrepentirme después de haber pecado"*.

Una consideración personal

Han pasado tan sólo seis años desde que se gestó el "Manifiesto del Dogma 95", y apenas tres desde que se vieron sus primeros frutos. Es poco tiempo para poder disponer de un juicio histórico o de valor sobre lo que significa o significará el movimiento danés. Lo cierto es que se le puede colocar como un eslabón más dentro de la cadena de movimientos de revuelta, casi siempre europeos, que desde hace cincuenta años han intentado renovar, liberar o cambiar simplemente las reglas del cine mundial. Primero fue el neorrealismo, en los años 40; luego la *Nouvelle Vague*, en los sesenta, acompañada del *Free Cinema* inglés y el Nuevo Cine alemán. Los noventa han visto nacer el Dogma 95. Entre estos tres movimientos hay una sutil línea de continuidad. Todos se levantan contra sus mayores. Todos se oponen al cine artificial y reivindican el cine como verdad absoluta. Todos sacan sus cámaras a la calle a filmar el aquí y el ahora sin manipulaciones. Pero todos han sucumbido (¿el Dogma también?) a la irremediable irrealidad del cine. El cine no es la vida, ni es la realidad. El cine es un arte, un artificio, una manipulación de la realidad desde postulados estéticos, políticos y narrativos. El cine tiene sus propias reglas, que ninguna regla consigue dominar o aniquilar. Es cierto que Rossellini o Godard transformaron el concepto de cine, mejor dicho la manera de hacer cine. Nada fue igual después de **Alemania año cero** (*Germania, anno zero*; Roberto Rossellini, 1947) o **Europa 51** (*Europa '51*; Roberto Rossellini, 1951). Nada fue igual después de **Al final de la escapada** (*Au bout de souffle*; Jean-Luc Godard, 1960) y **Pierrot el Loco** (*Pierrot le Fou*; Jean-Luc Godard, 1965). Lo que aún no sabemos es si nada será igual después de **Celebración** o **Los idiotas**. Personalmente, creo que la auténtica revolución ha llegado simple y sencillamente con la democratización del uso de la cámara, con el cine digital, que libera al director de los márgenes de producción. Pero esa liberación tiene que venir acompañada de imaginación creadora, de capacidad inventiva. Y para eso no hacen falta reglas de ningún tipo.

NOTA

Para la redacción de este artículo ha sido fundamental la lectura de dos libros:

Kelly, Richard: *El título de este libro es Dogma 95*. Alba Editorial. Barcelona, mayo de 2001.

Björkman, Stig: *Lars von Trier. Il cinema come Dogma*. Piccola Biblioteca Oscar Mondadori. Milán, abril de 2001.

De tú a tú

Retrato del artista danés

"Dogma 95 Manifestu" ospetsuaren idazle, Thomas Vinterberg-ekin batera, eta beraien artean oso desberdinak diren bi film-trilogien egile, Lars von Trier-en lanek Europako beste edozein zinegilerenak baino interes handiagoa pizten dute kritika eta publikoaren artean estreinaldiaren unean, ziur asko. Egilearen jakin-min zabal--zabalaren ondorioa izango da agian, bere lan bakoitzean beste pauso bat hartarago eta zailagoa emateko gai dena, bere ibilbide profesional gorabeheratsuan.

Antonio Santamarina

Diez. La cifra exacta. *Diez.* El número que acaso pueda resumir tu vida. *Diez.* Los mandamientos del catolicismo que profesas como reacción al ateísmo de tus padres y a la ortodoxia protestante de tu país. *Diez.* La suma total de los preceptos del Dogma 95, que creaste con Thomas Vinterberg para sacudir las aguas monótonas del cine europeo. *Diez.* El número al que llega la cuenta hacia adelante de Max von Sydow al comienzo de tu película **Europa** (*Europa*, 1991), para conducir a su protagonista al viejo continente. *Diez.* El número final que desgrana Max von Sydow para sancionar la muerte del protagonista de la historia. *Diez.* La cuenta para narrar tu biografía hasta hoy.

UNO. No has nacido todavía. Tu madre se llama Inger Triers y ha sido militante de la resistencia antinazi antes de convertirse en una de las más conocidas dirigentes

feministas danesas. Tu padre, Ulf Trier, pertenece a una familia de ascendencia judía. Durante mucho tiempo creíste ser también judío y, acaso por ese motivo, no dudaste en aparecer como tal en **Europa**, aunque traicionando en la ficción a los tuyos. Por esa razón también pusiste a Selma, el nombre de tu primera hija y de la protagonista de tu filme **Bailar en la oscuridad** (*Dancer in the Dark*, 2000), el sobrenombre de Judith, y a tu segunda, Agnes, el de Raquel (1). Pero estabas equivocado en tu filiación, aunque eso lo averiguarías más tarde.

Tu madre es militante comunista y tu padre profesa simpatías socialdemócratas. Ambos son funcionarios de la Administración danesa y los dos trabajan en puestos de responsabilidad en el ministerio de Asuntos Sociales. Ése será el ambiente burgués, radical y de izquierdas que te acogerá al nacer. En realidad, sin embargo, tu padre no es tu verdadero padre biológico. O, dicho de otro modo, tu madre ha elegido otro progenitor, con conocidos genes artísticos y musicales en su familia, para concebirte. Ella te lo confesará en su lecho de muerte, y entonces (fallecido ya quien creíste tu padre hasta ese momento) conocerás la verdad y te sentirás más huérfano que nunca.

Tú eres, pues, desde mucho antes de tu nacimiento, el proyecto artístico de tu madre y, a juzgar por el resultado, tanto ella como los genes de tu verdadero progenitor (con el que no lograrás congeniar cuando lo conozcas, años después) marcarán tu existencia futura. Tanto es así que, antes de decantarte definitivamente por el cine, te consagrarás a la pintura y, según confesarás en varias ocasiones, practicarás todos los "ismos" antes de detenerte frente a las puertas insobornables de la pintura moderna y del arte abstracto (2). Escribirás también dos novelas, y utilizarás, incluso, una de ellas para componer el guión de tu primer mediometraje: **Orchidégartneren** (1977). Al final, sin embargo, el cine se convertirá en tu medio de expresión artística, y tu madre habrá conseguido finalmente su objetivo, aunque el camino elegido no sea el de la música, como ella creería erróneamente durante algunos años. Pero todos estos acontecimientos futuros ni los conoces aún ni puedes conocerlos.

DOS. Transcurre 1966, acabas de cumplir diez años y sostienes una cámara de súper 8 en las manos. Te encuentras filmándote a ti mismo, en un lugar indefinido de tu casa, mientras haces muecas y gestos extraños con la cara (3). Inicias, tal vez, con ese acto tan ingenuo, la tendencia egocéntrica que te conducirá, más tarde, a pintar tu autorretrato gigante, a salpicar con tu presencia varias de tus películas, a comentar personalmente cada uno de los episodios de tu serial televisivo –**Riget I/II** (1994 y 1997)–, a protagonizar, incluso, tu segundo largometraje (**Epidemic**, 1988) o, en una vertiente distinta, a llevar personalmente la cámara durante gran parte del rodaje de tus últimos trabajos: **Los idiotas** (*Idioterne*, 1998) y **Bailar en la oscuridad**.

Europa

Riget I

En aquellos momentos, sin embargo, la cámara que utilizas es bastante distinta de las actuales, se trata de una Elmo estándar de 8 milímetros, que has tomado prestada una vez más a tu madre. Sigues así, de manera precoz, los pasos de tu tío Borge Host, un realizador de documentales que te servirá de apoyo para el impulso inicial de tu carrera cinematográfica. La preocupación temprana por la técnica te lleva también, en esos años, a experimentar con las escasas posibilidades que ofrece la cámara de tu madre, mientras tus deseos aspiran, por entonces, a conseguir una mesa de montaje, una Steenbeck, con la que realizar tus propias películas. Sin embargo, esos primeros años de tu existencia no resultarán fáciles y dejarán, probablemente, secuelas indelebles en la formación de tu personalidad.

Tus padres –pero, sobre todo, tu madre (siempre tu madre)– son partidarios a ultranza de la enseñanza libre y, de acuerdo con sus ideas, dejan que seas tú mismo quien, desde muy pequeño, tome sus propias decisiones personales, ya sea repartir el tiempo para jugar o para estudiar, acudir al colegio o visitar al médico. Esta libertad total de decisión favorece que seas tú mismo quien deba forjar, en esos años balbucientes, sus criterios de autoridad, y quien deba establecer también sus prioridades, una autodisciplina que te será de gran ayuda más tarde, cuando tengas que ponerte al frente de la dirección, siempre complicada, de una película (4). A cambio, este clima de libertad en el que creces te crea problemas insuperables en tu relación con los compañeros de tu edad, que viven dentro de un ambiente educativo muy distinto, y, sobre todo, con la enseñanza autoritaria que se imparte en la escuela de Lundtofte, a la que empiezas a acudir durante el período de escolarización obligatoria.

El resultado inevitable será que, para evitar la asistencia al centro, pretextes diversas enfermedades imaginarias ante tu familia y que, finalmente, decidas huir de la escuela y sigas, a partir de entonces, los cursos a través de clases particulares o de enseñanza a distancia. Algunas fuentes aseguran que, como resultado de este desconcierto emocional, tus padres acabarían ingresándote, a los doce años, en una residencia hospitalaria, a la que tú calificarás, sin embargo, de hospital psiquiátrico.

Pero sea verídica o falsa la información, lo que sí parece cierto es que, durante esta época juvenil, nacen muchas de tus fobias (a volar en avión, a montar en barco, a viajar en trenes herméticamente cerrados o en metro, a subir en ascensor) y de tus obsesiones paranoicas e hipocondríacas, además de tu aversión por la clase médica, que reflejarás, varias décadas más tarde, en las dos partes de tu serial televisivo (**Riget**) (5). Sin embargo, sobreponiéndote a la adversidad (otro rasgo de tu carácter) decides utilizar las fobias como terapia y comienzas a escribir y filmar historias donde puedas controlar tus temores (6). Tu itinerario futuro parece ya trazado, de manera incipiente, desde entonces, y el cine se convierte en una especie de médium hipnótico para superar tus angustias (7).

TRES. Transcurre 1983 y, por fin, acabas de graduarte en la Escuela de Cine danesa. Podrías haber conseguido el diploma mucho antes, pero tu primera tentativa de ingreso en la Escuela, a los diecisiete años, se salda con un fracaso, y debes esperar algún tiempo antes de tocar a sus puertas de nuevo y conseguir el acceso. Tal vez como consecuencia de ese primer intento fallido, tal vez por espíritu de provocación o tal vez para no pasar desapercibido entre el claustro y el alumnado, decides incorporar, durante tu estancia en la Escuela, una partícula aristocrática (ese "von" rimbombante) entre el nombre de pila y el apellido. De esta forma sitúas, con plena conciencia de la apuesta, la sonoridad de tu nombre artístico junto a la de realizadores tan famosos como Josef von Sternberg o Erich von Stroheim y das rienda suelta, de paso, al egocentrismo precoz de tus autorretratos, si bien, todo hay que decirlo, has tratado asimismo de explicar ese añadido de resonancias tan cinematográficas por medio de otras razones (8).

Durante estos años de aprendizaje, y aunque criticas con acidez la

enseñanza impartida en la Escuela, sigues trabajando en la estela de tus primeros cortometrajes en súper 8 y de **Orchidégartneren** (9) y, obsesionado como siempre por la técnica, ruedas dos mediometrajes y un corto. Antes de acometer estos trabajos, sin embargo, filmas en francés (un idioma que desconoces por entonces) una película de media hora de duración titulada **Menthe-la bienheureuse** (1979), que concibes bajo la influencia de **India Song** (1975), de Marguerite Duras, y que no es más que una suerte de reinterpretación de la novela *Histoire d'O*, de Pauline Réage, un texto que utilizarás de nuevo, muchos años más tarde, como una de las fuentes de inspiración de **Rompiendo las olas** (*Breaking the Waves*, 1996).

Nocturne (1980) es el título de tu primer trabajo en la Escuela, un cortometraje de apenas ocho minutos de duración con una vertiente experimental muy acusada, cuyo rodaje te permite conocer a dos de los colaboradores habituales de tus prácticas en el centro y de tu primer largometraje: el operador Tom Elling y el montador Tómas Gislason. Con ellos realizas tu siguiente trabajo, **Den sidste detalje** (1981), una especie de *polar* francés a lo Jean-Pierre Melville, y también tu práctica de fin de carrera, **Befrielsesbilleder** (1982).

En esta última creas ya ese clima de irrealidad que presidirá tus largometrajes iniciales, juegas con los colores verdes y naranjas que presidirán la gama cromática de tu debut como realizador –**El elemento del crimen** (*Forbrydelsens element*, 1984)–, dibujas, como es habitual en esta época, un *storyboard* muy detallado y preciso de cada una de las escenas y, por fin, te introduces de manera embrionaria en esa Europa imaginaria, con fuerte sabor germánico, que crearás para envolver la textura temática de tu primera trilogía de largometrajes. Por su parte, los tres trabajos de la Escuela conseguirán, en años sucesivos, el premio a la mejor película en el festival de cine de Múnich, y tú te sentirás, probablemente, ya preparado para debutar como director en el cine comercial. Pero aún tendrás que esperar un año para alcanzar esa categoría.

CUATRO. Niels Vorsel, delante de una ventana, saca un paquete de cigarros del bolsillo del pantalón y comienza a fumar frente a la cámara. Es la escena inaugural de tu segunda película, **Epidemic** (1988), y en ella aparecéis por vez primera juntos en la pantalla Niels Vørsel (el guionista que escribe contigo tus tres primeros largometrajes y las dos partes del serial televisivo **Riget**) y tú mismo. Lo has conocido apenas cinco años antes, como uno de los figurantes de **Befrielsesbilleder**, pero muy pronto has entablado con él una relación muy estrecha que os conduce a escribir, en apenas dos meses, el guión de tu

Befrielsesbilleder

primer largo: **El elemento del crimen**. Niels estará a tu lado durante la primera parte de tu filmografía hasta que, con el giro decisivo que darás a tu carrera profesional con **Rompiendo las olas**, éste desaparezca ya de tu lado.

Con Niels creas también, en 1986, tu primera productora, Element Film, que tomará su nombre prestado del título de tu primera película. Sin embargo, no será a esta empresa a quien se asocie internacionalmente tu figura, sino a la productora Zentropa Entertainments, que fundas, hacia 1992, con Peter Aalbæk Jensen, antiguo militante (como tú mismo) de las Juventudes Comunistas Danesas, y que, en este caso, lleva el nombre de la compañía de ferrocarriles de **Europa**, tu tercer largometraje.

Apoyándote en la cobertura financiera de la nueva compañía no sólo ruedas la serie televisiva **Riget**, anuncios publicitarios, videoclips o tus tres últimos largometrajes (**Rompiendo las olas**, **Los idiotas** y **Bailar en la oscuridad**), sino que comienzas también a prestar apoyo a los nuevos realizadores daneses, dentro de un entramado empresarial que dispone actualmente de equipos de filmación propios, laboratorios y estudios de sonido y de posproducción.

Entre medias se produce también algún sobresalto y alguna experiencia fallida dentro de la productora. El primero tiene lugar en 1999, cuando ordenas retirar de la exhibición todas las copias de **Los idiotas** al descubrir que Peter Aalbæk ha alterado, mediante filtros, los colores y la iluminación de la versión final del film, convirtiéndote en traidor involuntario a tus preceptos del Dogma. La segunda, cuando decides acometer, siguiendo la afición por el erotismo de tus años juveniles, la producción de películas pornográficas, y fundas, en 1998 y con Peter Aalbæk, la productora Puzzy Power, y tu intento de renovación estética del género se salda con tres filmes fallidos (**Constance**, **Pink Prison** y **Hot-Men-Cool Boys**) y una suspensión de pagos. Dos contratiempos que no enturbian tu rentable colaboración financiera con Peter.

CINCO. Transcurre 1990 y tu madre acaba de fallecer, tras revelarte la verdad de tu linaje. Te sumes entonces en una profunda depresión que, sin embargo, no te impide, al año siguiente, obtener con **Europa** el Gran Premio del Jurado y el Premio a la Mejor Contribución Artística en el Festival Internacional de Cine de Cannes. Con este título pones broche de oro a una trilogía de películas de fuerte componente manierista, articulada alrededor de la hipnosis y del propio cine (dos términos que, en tu caso, suelen ir unidos en este periodo) y ambientada en ese espacio metafórico que denominas Europa, una trilogía que iniciaste en 1984 con **El elemento del crimen** y que proseguirías, cuatro años después, con **Epidemic**.

El elemento del crimen

Con estos tres trabajos, que alcanzan una cierta repercusión internacional, demuestras que, como habías puesto de manifiesto durante tu estancia en la Escuela de Cine, no sólo puedes imitar la iluminación, planificación y técnicas de tus directores favoritos sino que, además, eres capaz de crear también un universo personal propio, ya sea introduciéndote en los terrenos del *thriller* policial y psicológico (**El elemento del crimen**), ya sea por medio de una inteligente reflexión metalingüística sobre el lenguaje cinematográfico (**Epidemic**), ya sea hurgando en los entresijos del poder al finalizar la Segunda Guerra Mundial y en los poderes hipnóticos del cine (**Europa**).

Todavía durante esta época, la preocupación y el interés por la tecnología cinematográfica, que arrastras desde tu infancia, y tu perfeccionismo te impulsan a intentar controlar de manera férrea todo el proceso de construcción de tus trabajos. De ahí que dibujes, de manera casi milimétrica, los *storyboards* de todas tus películas y que apenas te apartes de ellos durante su rodaje, que juegues en ellas con diversas técnicas antiguas y modernas (combinando diferentes lentes y colores, utilizando transparencias y sobreimpresiones, empleando diapositivas, negativos y efectos de laboratorio y de sonido) y que los actores, durante este período, tengan una importancia secundaria (10) dentro de una puesta en escena donde las improvisaciones aparecen prácticamente proscritas.

Son todavía obras que nacen más de tu preocupación por el lenguaje cinematográfico que como resultado de la observación de la vida, que sorprenden, sobre todo, por la textura visual de sus imágenes, que hacen del subconsciente y de la hipnosis los instrumentos de conocimiento privilegiados para aproximarse al significado de sus propuestas, que indagan en el lado más oscuro del ser humano y que muestran, finalmente, esa lucha, tan definitoria de la mayoría de tus trabajos, entre el bien y el mal, entre el orden y el caos. Frente a tu segunda trilogía (la de los años noventa), los protagonistas de estas tres obras son personajes masculinos generosos e idealistas, que intentan solucionar los problemas de un mundo sin sentido, pero que, finalmente, van sembrando el mal allá por donde pisa su ingenuidad. Sientas, así, los primeros jalones de una filmografía que, vista la coherencia de los títulos estrenados hasta ese momento, cuyo desarrollo futuro parece fácil de pronosticar, aunque ésta no resulta ser, en el fondo, más que una suposición falsa.

SEIS. Te encuentras en tu casa, jugando, como haces en ocasiones, al "Tetris" en tu ordenador para relajarte, cuando te viene a la memoria el recuerdo de una serie televisiva de tu infancia: ***Belfegor, el fantasma del Louvre.*** Es posible que los hechos no transcurran exactamente de este modo, pero, sea como fuere, lo cierto es que, en 1994, aprovecharás ese recuerdo para utilizar la serie citada como fuente de inspiración para escribir el guión de la tuya (**Riget I/II**), y el serial de Barry Levinson **Homicide** (11)

como referente para la puesta en escena. El proyecto nace, pues, como un sencillo encargo televisivo sin mayor trascendencia, que Zentropa acepta acometer con el fin de ir introduciéndose poco a poco en el mercado audiovisual. Sin embargo, y casi desde el principio, descubres que los métodos de rodaje de tus primeros trabajos resultan inservibles para realizar el nuevo proyecto.

La cámara llevada al hombro, el tono semidocumental de la serie, el mayor protagonismo concedido a los actores, la escritura casi automática del guión y la celeridad exigida en los rodajes televisivos son otros tantos factores que te impedirán no sólo dibujar *storyboards* tan precisos como en tus filmes precedentes, sino también albergar el montaje del material filmado en tu cabeza o poner en práctica tus sofisticados artificios visuales. La serie vuelve a emplear de nuevo un escenario imaginario –en este caso no ya Europa, sino un hospital– para mostrar el lado irracional del ser humano y de los mecanismos de poder, si bien la importancia decisiva de este trabajo en la evolución de tu carrera no nacerá tanto de la deriva de sus contenidos como del cambio de estilo que tu obra experimentará a partir de entonces.

La liberación de los corsés técnicos y preciosistas anteriores vendrá, primero, de la mano de la cámara móvil, de la soltura y de la ligereza con la que su manejo te permite acercarte, sin demasiados apriorismos, al trabajo de los actores; después, del ensayo con éstos, dejando que interpreten la misma escena de varias maneras diferentes, en direcciones sentimentales incluso opuestas y en emplazamientos que son distintos entre una toma y otra; por último, rechazando todas las reglas del montaje, desechando la continuidad y realizando cortes abruptos y saltándote los ejes de la acción al hilo de tu instinto cinematográfico, de forma que las escenas acaben construyéndose fundamentalmente en la mesa de montaje o en el programa Avid de tu ordenador (12). El aprovechamiento de éstos y de otros descubrimientos durante tu trabajo en la serie logrará librarte de tus ataduras y sentará las bases de un nuevo estilo, que tendrás ocasión de practicar, en 1996, con tu siguiente película: **Rompiendo las olas**.

SIETE. Marzo de 1995: celebración del centenario del nacimiento del cine en el teatro Odeón de París. Comienzas tu intervención en el acto diciendo: *"Creo que estamos obligados a volver al comunismo..."* y, a continuación, lees el "Manifiesto Dogma 95" y, como en los viejos tiempos, lanzas al final de tu discurso doscientas octavillas con el texto que acabas de leer al patio de butacas. La idea de escribir el manifiesto no es novedosa en ti, nace de tu atracción legendaria por esta clase de declaraciones programáticas en el pasado (como el *Manifiesto Comunista*, el dadaísta o el surrealista) y de tu afición por escribir declaraciones grandilocuentes semejantes para acompañar el estreno de tus primeras películas (13). Y se renueva ahora, cuando propones a Thomas Vinterberg lanzar un nuevo manifiesto con el fin de reeditar la sacudida que produjo en su momento la aparición del neorrealismo y, sobre todo, de la *Nouvelle Vague* francesa (14). Según algunas fuentes, os basta media hora para redactar el texto, que firmáis el 13 de marzo de 1995 y cuya repercusión internacional resulta bastante improbable que pudierais sospechar en aquellos instantes.

Prohibición de todos los artificios que odiabais en el cine comercial actual (como afirma Thomas Vinterberg) (15), intento de iniciar una "nueva ola europea" (conforme argumentas tú) (16), voluntad de revitalización del cine del viejo continente para hacer frente al poderío y a la artificiosidad de los productos del gigante industrial norteamericano, afán propagandístico y económico, deseo de provocación...; cualesquiera que sean los propósitos que os mueven al escribir el manifiesto, lo cierto es que éste cae como una piedra en las aguas estancadas del cine europeo, y las ondas que provoca su impacto se extienden velozmente más allá de vuestras fronteras.

Muy pronto invitáis a unirse a la "Hermandad Dogma" a otros dos realizadores daneses (el publicista Kristian Levring y el antiguo cantante rock y director de películas juveniles Søren Kragh-Jacobsen) y a una directora de documentales (Anne Wivel), que permanece algún tiempo dentro de la "Herman-

dad" antes de darse de baja, y os dais a conocer internacionalmente con cuatro películas que, curiosamente, comparten entre sí el carácter coral de su argumento (17). **Celebración** (*Festen*, 1998), de Thomas Vinterberg, **Los idiotas**, que diriges tú mismo, **Mifune** (*Mifunes sidste sang*, 1999), de Søren Kragh-Jacobsen, y **The King Is Alive** (1999), de Kristian Levring, constituyen la punta de lanza del movimiento. A él se han incorporado ya, según los últimos datos, más de una veintena de películas, que exhiben, con cierto orgullo, el certificado Dogma en el genérico inicial. De ellas, algunas han cosechado un notable éxito de crítica y de público, además de varios premios en distintos festivales internacionales.

Mientras tanto, y a pesar de las críticas, y autocríticas (18), a las diez reglas del "Voto de Castidad", habéis conseguido que el cine de vuestro país asome la cabeza del reducto donde estaba confinado, habéis logrado, de manera más o menos indirecta, que las películas danesas obtengan en el país, a lo largo de 1999, un treinta por cien aproximadamente de la cuota de pantalla (19) y habéis conseguido, por último, que, según el director del Instituto del Cine danés, el gobierno central haya aumentado los fondos para éste en casi un setenta y cinco por cien en los últimos años (20).

Tal vez todo este alboroto se quede finalmente en agua de borrajas o tal vez, como a ti te gusta afirmar, el Dogma 95 se encuentre ya definitivamente muerto; pero, mientras tanto, un fantasma habrá recorrido Europa desde mediados de los años noventa, aunque, como suele suceder en estos casos, algunos oportunistas, más o menos bienintencionados, hayan intentado colocar de contrabando sus productos aprovechándose de vuestra etiqueta. Pero ésa es otra historia o, al menos, eso debéis pensar los "Cuatro Hermanos" (Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Søren Kragh-Jacobsen y Kristian Levring), que, de censores del "Voto de Castidad", habéis pasado a simples notarios de la declaración de intenciones de los realizadores para otorgar el "Certificado Dogma" (21).

OCHO. Te encuentras proponiéndole a Emily Watson que interprete el personaje de Bess, en ***Rompiendo las olas****, tomando como fuente de inspiración la Gelsomina de* ***La strada*** *(*La strada*, 1954), de Fellini, y la Juana de Arco de la película de Dreyer* ***La pasión de Juana de Arco*** *(*La passion de Jeanne d'Arc*, 1927).* Acaso entonces recuerdes que este último, danés como tú, ha constituido casi siempre una referencia inexcusable en tu carrera y que incluso, en 1987, reinterpretaste un texto inédito suyo llevando a escena, para la televisión danesa (Danmarks Radio), **Medea** (1987), y concediéndoles sendos papeles principales a dos antiguos actores unidos a la filmografía de tu compatriota: Baard Owe y Preben Lerdorff-Rye.

No contento con ello, además, contrataste también al operador jefe de Dreyer (Henning Bendtsen) para fotografiar **Epidemic** y **Europa** y a su decorador (Henning Bahs) para crear la escenografía de esta última. Te interesaste, asimismo, en tu primera trilogía (la de los años ochenta) por

Rompiendo las olas

el lado hipnótico de las películas de tu maestro y, como dicen que él hacía en ocasiones con sus actrices, sumiste en trance a una de las tuyas para la resolución final de **Epidemic**. Compartes con él, finalmente, la vertiente cristiana que impregna gran parte de su filmografía y, aun con diferencias de criterio con tu maestro, también de la tuya, sobre todo en **Rompiendo las olas** y, desde una vertiente más misticista, en **Bailar en la oscuridad**. Ésa es la figura principal que, como la de la figura enmarcada en el vano de la puerta en *Las meninas*, de Velázquez, puede divisarse al fondo contemplando tu obra.

La otra personalidad importante es Ingmar Bergman, a quien consideras como una especie de padre espiritual en muchos sentidos. Sus retratos de mujeres, protagonistas de varias de sus películas más conocidas, te han servido también como referencia (al igual que las de tu compatriota Dreyer) para componer, entre otros, los personajes de Bess, Karen y Selma en **Rompiendo las olas**, **Los idiotas** y **Bailar en la oscuridad**. También su sentido de la culpabilidad, y las dudas y el enfrentamiento constante entre el bien y el mal en el que se debaten frecuentemente sus criaturas. Dreyer y Bergman...; y, detrás, otra constelación de referencias salpican la textura narrativa y visual de tus obras.

Unas veces son películas, como **Los hijos del capitán Grant** (*In Search of the Castways*, 1962), de Robert Stevenson, cuyos planos inspirarán los tuyos en **El elemento del crimen** o en **Europa**; **De entre los muertos** (*Vertigo*, 1958), de Alfred Hitchcock, fuente de referencia para la composición de la banda sonora de esta última, cuyos planos finales son un eco de y un homenaje a **La noche del cazador** (*The Night of the Hunter*, 1955), de Charles Laughton; **Twin Peaks**, de David Lynch, para tus dos partes del serial televisivo **Riget**; **Sed de mal** (*Touch of Evil*, 1958), de Orson Welles, para la atmósfera de **El elemento del crimen**, etcétera.

Otras veces son directores como David Lean, Godard (tu segundo padre espiritual e inspirador del "Manifiesto Dogma 95"), Lang y su **Metrópolis** (*Metropolis*, 1927) para algunas imágenes de **Europa**, y Rossellini y su **Alemania, año cero** (*Germania, anno zero*, 1947) para el clima de posguerra de la misma película, Fassbinder, Cassavetes para el trabajo de improvisación con los actores en tus últimos filmes o los musicales interpretados por Gene Kelly, cuyas coreografías has preferido siempre a las de Fred Astaire, para **Bailar en la oscuridad**. Éstas son sólo algunas de las numerosas referencias cinematográficas que entrecruzan tu obra, posmoderna al fin y a la postre, a las que cabría añadir otra serie de influencias literarias e iconográficas, tal y como te has preocupado de desvelar en muchas de tus entrevistas.

NUEVE. La fotografía te muestra, en el mes de mayo de 2000, vestido de esmoquin, sonriendo al lado de la cantante Björk y sujetando en tu mano derecha, con cierto aire descuidado, la Palma de Oro del festival de Cannes por ***Bailar en la oscuridad***. A pesar de la aparente displicencia con la que sostienes el trofeo, la fotografía transmite de forma inmediata, a través de la alegría que ilumina tu rostro, que debes de sentirte muy feliz en ese instante, ya que, después de varias tentativas y de alcanzar diversos galardones menores, has conseguido, por fin, obtener el gran premio del certamen que te lanzó a la fama, en 1984, con **El elemento del crimen**. Es más, en la resolución del Jurado es probable que adviertas también como una especie de refrendo al giro emprendido por tu carrera en 1996 con **Rompiendo las olas**.

En realidad, sin embargo, el cambio operado en el desarrollo de tu filmografía ha sido más de estilo que de temas, pues tus tres últimas películas continúan explorando en el lado oscuro del ser humano, en la irracionalidad de los mecanismos de poder y en la lucha constante entre el bien y el mal, ya sea en una puritana comunidad rural escocesa (**Rompiendo las olas**), ya sea en la sociedad danesa actual (**Los idiotas**), ya sea en la intolerante y clasista Norteamérica de los años sesenta (**Bailar en la oscuridad**).

No obstante, sería injusto no advertir igualmente la voluntad de liberación personal y profesional, y el anhelo de búsqueda de la verdad y de la sinceridad, que presiden estas tres últimas películas, Así, en la primera das rienda suelta al sentimentalismo más melodramático (proscrito por el racionalismo a ultranza de tus padres durante tu infancia) y te enfrentas a la rígida ortodoxia protestante de tu país a través de una frágil heroína católica, convertida casi en una santa, cuya andadura vital se resuelve en un milagro final. En la segunda, te ciñes a los preceptos del Dogma para despojar a tu cine de todo el artificio anterior y vuelves a llevar, como cuando eras un niño, la cámara en la mano, para que ningún mediador extraño te impida recoger en ella el trabajo de los actores. En la tercera, por último, ofreces una nueva propuesta de revitalización del género musical, con la mirada puesta en la propuesta temática de **Rompiendo las olas** y en los resortes técnicos de **Los idiotas**, pero yendo todavía un poco más lejos y utilizando hasta cien cámaras digitales para rodar las secuencias musicales.

El azar de la toma imprevista e imprevisible, la búsqueda de la emoción y de la verdad efímera del instante, el deseo de capturar los mejores momentos interpretativos de los actores, la reflexión implícita en el propio hecho de filmar, la importancia secundaria del guión o de las reglas clásicas del montaje..., son varios de los fundamentos sobre los que has ido construyendo tus películas durante esta última década. En ellas, los antiguos héroes de tu trilogía de los ochenta (**El elemento del crimen**, **Epidemic** y **Europa**) han cambiado, y tus protagonistas no son ya esos personajes masculinos bienintencionados e ingenuos que van sembrando el mal a su paso mientras pretenden componer el caos que los rodea, sino mujeres sencillas, también ingenuas y frágiles (de ahí las actrices de físico menudo escogidas para darles presencia en la pantalla), poseedoras de unos valores morales inquebrantables por los cuales darán la vida o se sacrificarán cuando las imágenes lleguen a su recodo final.

Ése es el camino que, de momento, recorres ahora, aunque entre medias tuvieses tiempo también para concebir una interesante *performance* plástica y teatral, en el Museo de Arte Moderno de Copenhague, con el título

Los idiotas

de *Psychomobile*, dentro de los actos programados durante la capitalidad cultural de la ciudad en 1996. O también de publicar, tal y como deseas que hagan igualmente otros directores (cuyas biografías, además, lees con interés), el diario de rodaje de **Los idiotas**.

DIEZ. *Tienes enfrente a Jean-Marc Barr, el actor que interpreta al protagonista de* ***Europa****, y comienzas a rodar los dos minutos anuales de* ***Dimensión****.* Éste es tu proyecto a más largo plazo, ya que llevas filmando la película desde hace varios años, a ese ritmo tan lento y pausado de producción, y tienes previsto acabarla en el 2024. Es una obra extraña, difícil y compleja que, como tú adelantas, tal vez sólo hable, cuando se halle terminada, de las dificultades para realizar una película de este tipo. Mientras tanto, tienes previsto concluir la escritura y el rodaje de la tercera y última parte de tu serial televisivo, y debes filmar, con Nicole Kidman como probable protagonista, tu próxima película, **Dogville**, una especie de *thriller* cuyos perfiles resultan difíciles de definir en estos momentos. La prensa habla también de que, en el año 2006, montarás, en Bayreuth, la ópera *El anillo del nibelungo*, de Richard Wagner, como un testimonio más de tus ambiciones artísticas. La sombra de tu madre parece, pues, continuar persiguiéndote todavía; pero, al fin y al cabo, tú fuiste quien antepuso el "von" a su apellido. Así son las cosas.

NOTAS

1. Ambas son hijas de su primer matrimonio con Cecilia Holboek. Posteriormente, el cineasta se divorciaría de su primera mujer para casarse con Bente Froge, la institutriz de sus hijas. De este segundo matrimonio nacerían los gemelos Ludwig y Benjamin.

2. *"Yo pinté probablemente entre diez o quince óleos y, después, me detuve, tras haber ejecutado un autorretrato gigante de dos metros por tres. Vacié mi talento en él. De todas formas, creo que he atravesado la mayoría de los 'ismos' de la pintura durante este período. Comencé por el impresionismo, por el expresionismo y por la pintura naíf. He sobrevolado todas las corrientes, aunque no tuve tiempo de practicar ni la pintura moderna ni el arte abstracto".* Björkman, Stig: *Lars von Trier*. Alfabeta Bokförlag A. B., Estocolmo, 1999 (citamos por la traducción francesa de Marie Berthelius: *Lars von Trier. Entretiens avec Stig Björkman*. Cahiers du Cinéma. París, 2000. Página 35). En un sentido parecido se manifiesta también el cineasta en la entrevista mantenida con Gérard Delorme: "Trier. L'anti train-train", en *Première*. Noviembre de 2000. Página 110.

3. En realidad, según confiesa el propio Lars von Trier, su primera película fue una especie de truco de magia a lo Méliès, donde se veía cómo una silla se iba desplazando sola a lo largo del jardín de su casa (*Le Monde*, mayo de 1991).

4. *"Creo que todos los problemas que conciernen al control y al caos proceden de mi adolescencia, cuando me dejaron increíblemente libre. Yo no tenía ninguna regla a la que sujetarme, y eso hizo que surgieran los problemas –por ejemplo: ¿cuándo era necesario ir al dentista?–, porque todo lo tenía que decidir yo solo. Resultado: uno deja todo sin hacer, lo que resulta muy angustiante. Yo debía, igualmente, obligarme a estudiar, pues nadie me decía cuándo tenía que hacerlo. Cuando uno no tiene ninguna disciplina exterior, es preciso disciplinarse interiormente. Ésta es la razón por la cual tengo ahora una disciplina de trabajo increíble".* Declaraciones a Christian Braad Thomsen: "Contrôle et chaos", en *Positif*, nº 428. Octubre de 1996. Página 21.

5. *"Del conjunto* [de la serie] *puede deducirse que von Trier tiene un cierto menosprecio por la clase médica. Bajo su óptica, se presenta cada operación hospitalaria como una astucia complicada, inventada por el personal, que busca con ella evitar cumplir con su deber, el de curar las enfermedades, el de sanarlas. (...) En el fondo, este hospital es tan sólo un teatro donde se enfrentan las neurosis respectivas de los médicos".* Le Fanu, Mark: "**The Kingdom**. Esprit des étangs de blanchiment", en *Positif*, nºs 413-414. Julio-agosto de 1995. Página 116.

6. *"Cuando uno no puede controlar algo, siempre le queda el recurso de contar historias en las que pueda controlar alguna cosa".* Declaraciones de Lars von Trier a Marie-Eve Poisson: "Entretien avec Lars von Trier", en *Positif*, nºs 413-414. Julio-agosto de 1995. Página 121. E insiste sobre esta misma idea en una nueva entrevista: *"Todo mi trabajo se parece a una terapia".* Ostria, Vincent: "Les théra-

Europa

pies de Lars von Trier", en *Cahiers du Cinéma*, nº 493. Julio-agosto de 1995. Página 53.

7. *"Como tú sabes, sufro numerosas fobias, y si no canalizase mi energía hacia un trabajo creativo me encontraría enfrentado directamente a mis angustias. Quizás ello sitúa mi actividad artística en una extraña perspectiva, ya que aquélla no nace de una necesidad o de una pulsión creadora, sino que es solamente un medio de supervivencia"*. Björkman, Stig: op. cit. Página 22.

8. A la pregunta de Stig Björkman sobre cuándo se antepuso la partícula "von" al apellido, Lars von Trier contesta: *"Creo que en 1975. Pero los motivos de la misma se remontan mucho más lejos en el tiempo..., hasta mi abuelo Sven Trier. En Alemania, él escribió siempre su nombre como Sv. Trier, pues la abreviatura de Sven es Sv. Sin embargo, por un malentendido surgido alrededor de esa 'v' minúscula, en Alemania se le atribuyó el título* herr *von Trier. Más tarde, esto se convirtió en una anécdota que mi familia disfrutaba contando"*. Björkman, Stig: op. cit. Página 9.

9. Para una relación completa de estos primeros cortometrajes y de sus trabajos en la Escuela de Cine, véase Björkman, Stig: op. cit. Página 247.

10. *"En esa época, yo estaba obnubilado por el trabajo técnico, que me parecía lo más importante. Los actores no significaban gran cosa"*. Björkman, Stig: op. cit. Página 155.

11. "**[Riget]** *está inspirada, en cierta forma, en una serie americana,* ***Homicide****, realizada por Barry Levinson, cuyos guiones estaban escritos a partir de auténticos sucesos policiales. Levinson emplea para el rodaje la cámara al hombro, que estaba muy de moda por entonces, pero contraviene numerosas reglas clásicas, sobre todo las que se refieren al eje de acción de la cámara. Es una técnica que nosotros hemos tomado prestada de él. Además, Levinson inventa lo que yo calificaría como el 'montaje en el tiempo'. Es decir, que si él me filma durante el momento de sentarme, inmediatamente corta ese movimiento y, en el plano siguiente, aparezco ya sentado. Se produce así una elipsis que evita el* raccord *entre los planos, lo que resulta, por otra parte, muy documental"*. Entrevista de Vincent Ostria: "Les thérapies de Lars von Trier", en *Cahiers du Cinéma*, nº 493. Julio-agosto de 1995. Página 53.

12. *"He querido trabajar en una nueva dirección dándoles* [a los actores] *el máximo de libertad posible, lo que les incitaba a ofrecer lo mejor de sí mismos. El resultado es muy impactante, y resultaba gratificante verles ir cada vez un poco más allá. He utilizado igualmente una técnica que me parece muy interesante: he rechazado, primeramente, todas las reglas del montaje, he realizado cortes muy abruptos, lo que se percibe, además, en el film, me he desembarazado igualmente de la continuidad, y esto me ha permitido utilizar una técnica de la cual no había oído hablar hasta ahora, que consiste en filmar la misma escena bajo cinco o seis ángulos diferentes. (...) Como no se respetaba la continuidad, todo resultaba mucho más fácil.* [Los actores] *hacían cosas completamente opuestas de una toma a otra, y podían encontrarse delante de una ventana para dar una réplica o delante de la puerta para dar la siguiente. Podían también jugar más fácilmente con las emociones: rodar una escena encolerizados y rehacerla luego con aire de felicidad"*. Declaraciones a Marie-Eve Poisson: "Entretien avec Lars von Trier", en *Positif*, nº 413-414. Julio-agosto de 1995. Página 119. Para ampliar esta información sobre el cambio de estilo de Lars von Trier, véase también Björkman, Stig: op. cit. Páginas 148-149.

13. Los textos de los tres manifiestos que acompañaron al estreno de sus películas **El elemento del crimen**, **Epidemic** y **Europa** se encuentran transcritos en Björkman, Stig: op. cit. Páginas 68, 93 y 125-126. El texto completo del "Manifiesto Dogma 95" puede encontrarse en las páginas 161 y 162 de la obra citada, aunque para mayor información sobre la evolución y el significado de este movimiento conviene consultar el libro de Richard Kelly *El título de este libro es Dogma 95*. Alba Editorial. Barcelona, 2001.

14. *"No se puede negar que Dogma 95 está fuertemente influido por la 'nueva ola' francesa. En su época, ésta significó una fuerte inyección de vitaminas. Nosotros no llegaremos probablemente a la misma cantidad de vitaminas, aunque sí, probablemente, a un bacilo preventivo"*. Declaraciones a Stig Björkman: "L'hôpital et la charité. Entretien avec Lars von Trier", en *Cahiers du Cinéma*, nº 524. Mayo de 1998. Página 74.

15. Kelly, Richard: op. cit. Páginas 19-20.

16. Ibídem, página 205.

17. *"Lo curioso es que todas las películas están concentradas alrededor de un protagonismo colectivo. Los cuatro filmes cuentan la historia de un grupo de gente, lo que parece una curiosa coincidencia. Y todo ello sin que exista el menor acuerdo entre nosotros para los proyectos. Pero es posible que la idea que subyace a Dogma 95 haya inspirado este tipo de historias"*. Declaraciones a Stig Björkman: "L'hôpital et la charité. Entretien avec Lars von Trier", en *Cahiers du Cinéma*, nº 524. Mayo de 1998. Página 74.

18. *"Dogma 95 contiene algunas reglas imposibles, paradójicas, pero esto ocurre igualmente en los dogmas religiosos"*. Declaraciones de Lars von Trier recogidas en el *pressbook* de **Los idiotas**.

19. Aunque el dato haya que analizarlo con cierta cautela, ésta es la cifra de recaudación en taquilla de la cinematografía danesa durante el año 1999 que proporciona Mikael Olsen, encargado de la revisión de guiones en el Instituto del Cine de ese país, a Richard Kelly: op. cit. Página 147.

20. Ibídem, páginas 294-295.

21. Refiriéndose a este cambio de criterio para otorgar el "Certificado Dogma" a las películas, Kristian Levring afirma: *"Una cosa que ha cambiado en Dogma es que ha ido del catolicismo al protestantismo. Antes, los cuatro teníamos que sentarnos a ver la película. Ahora es su director el que firma un papel que dice:* 'En conciencia, hice esta película siguiendo las reglas del Dogma'. *Y automáticamente recibe el certificado."*. Kelly, Richard: op. cit. Página 94.

Lars von Trier (1981)

Los cortometrajes de Lars von Trier

*Zinegile guztiek hasierako lanak dituzte, eta Lars von Trier-en hastapeneko saiakuntzek zein Danimarkako Zinema Eskolan burutu zituen film laburrek (**Nocturne** eta **Befrielsesbilleder** batez ere) zuzendari biluztzeko beta eman zioten. Bere lehenengo film luzeek jorratuko zuten mundu ikusgarria jatorrizko lan hauetan du oinarria.*

Zigor Etxebeste

El realizador danés más conocido desde Carl Theodor Dreyer ha sido, y es, un buscador infatigable de nuevos caminos en la exploración cinematográfica. Así lo atestigua su última producción hasta la fecha, tan audaz como polémica, al unir dos talentos tan grandes y dispares como el suyo propio y el de la cantante islandesa Björk. Sin embargo, el camino de Lars von

Trier desde **El elemento del crimen** (*Forbrydelsens element*, 1984) hasta **Bailar en la oscuridad** (*Dancer in the Dark*, 2000) ha sido largo, a veces difícil, pero, sobre todo, arriesgado. La ópera prima de von Trier sorprendió en su momento por la originalidad de su propuesta estética y, si buscamos el origen de la misma, debemos remontarnos hasta sus primeros experimentos en super-8, sus dos trabajos en 16 mm y las tres obras que realizó en la Escuela de Cine de Copenhague (Den Danske Filmskole).

Entre 1967 y 1971 Lars Trier (el provocativo "von" aparecería más tarde) filmó pequeños experimentos con la cámara de super-8 de su madre. Estos cortometrajes (entre los que hay alguna animación) son prácticamente inéditos, pero, según declaraciones del propio realizador, el intento de explorar era ya indiscutible en ellos: "*Se podía rebobinar, hacer planos-secuencia y sobreimpresiones. Era preciso probar todo*" (1). Con 17 años, el inquieto Trier intenta entrar en la Escuela de Cine y, al no ser aceptado, entra a formar parte de una asociación de cineastas *amateurs* llamada "Filmgruppe 16", con los que podrá producir sus dos primeros filmes: **Orchidégartneren** (1977) y **Menthe-la Bienheureuse** (1979). El primero es un mediometraje en 16 mm basado en una novela no publicada del realizador. En él, von Trier interpretaba el papel de Victor Morse, un hombre de múltiples rostros y que aparecía disfrazado o con uniforme nazi. El carácter provocador de esto último iba unido a la intención que Lars tenía de rebelarse contra su madre (que fue miembro de la resistencia durante la guerra), así como a la gran influencia que David Bowie ejercía sobre él. Del mismo modo, no podemos obviar la reconocida admiración que sentía von Trier por **Portero de noche** (*Il portiere di notte*, 1975), de Liliana Cavani, en la que el protagonista –Dirk Bogarde– era un oficial nazi.

Orchidégartneren

Menthe-la bienheureuse

Menthe, realizado en el mismo formato que el anterior, es una lectura muy particular de *Historia de O*, de Pauline Réage. La revelación que supuso para von Trier el film **India Song** (Marguerite Duras, 1975) se palpa en este trabajo, donde ya probó alguno de los elementos que aparecerán en la etapa anterior a **Rompiendo las olas** (*Breaking the Waves*, 1995), tales como el rodaje de escenas con proyecciones en transparencia. La fascinación que sentía por la técnica se tradujo en **Menthe** en la construcción manual de un soporte de acero para fijar la cá-

mara y poder elaborar un *travelling* muy complicado. De este modo se iba mostrando muy lentamente un cuerpo femenino mientras iban apareciendo los títulos de crédito del principio. El mismo año que realizó este mediometraje, Lars von Trier volvió a intentar acceder a la Escuela de Cine, y esta vez sí fue admitido.

En la Escuela de Cine de Copenhague

El recuerdo que el director danés tiene de la Danske Filmskole dista mucho de ser positivo, ya que encontró todo tipo de obstáculos a la hora de llevar a cabo sus proyectos (2), y sus inquietudes estéticas chocaban con la idea de hacer cine comprometido que predominaba en la escuela. En cualquier caso, los trabajos realizados allí, entre los que encontramos varios ejercicios en cine y vídeo y los tres filmes producidos por la escuela (**Nocturne** –1980–, **Der sidste detalje** –1981– y **Befrielsesbilleder** –1982–), abrieron las puertas del cine al joven von Trier. Estas tres obras a las que nos referimos, sobre todo la primera y la última, constituyen un paso fundamental en la búsqueda estética definida en su primer largometraje, **El elemento del crimen**.

Lo que caracteriza estos dos trabajos (**Nocturne** y **Befrielsesbilleder**) es su asombroso aspecto visual. La Escuela de Cine fue, a pesar de las contrariedades, un lugar de encuentro entre personas con talento, y Lars von Trier encontró en sus compañeros Tom Elling y Tómas Gislason la misma libertad para crear que él ansiaba. El primero de ellos era pintor antes de su acceso a la Escuela, y la tendencia simbolista de sus cuadros influyó decisivamente en su trabajo como director de fotografía en el cine. A Tómas Gislason, en cambio, le preocupaba el montaje de las imágenes, y sus teorías contribuyeron enormemente al aspecto final de las películas de von Trier (3). En las discusiones a tres bandas que tenían sobre el contenido simbólico de las imágenes se anteponía siempre la plasticidad de las mismas, contraviniendo la tendencia impuesta en la Escuela de partir del mensaje.

Nocturne parte de una idea simple: una mujer, sensible a la luz y que vive en una casi total oscuridad, mantiene una conversación telefónica con otra mujer sobre el viaje en avión que la llevará de Copenhague a Buenos Aires. La originalidad del cortometraje radica en su aspecto puramente visual y no en su intriga, que es mínima. La experimentación con los ángulos de cámara, la postsincronización de los diálogos, la utilización de una pátina de color, los virtuosos *travellings* y la cámara lenta son algunos de los elementos que caracterizan a **Nocturne**, que continuarán desarrollándose en **Befrielsesbilleder**, hasta alcanzar el corpus de un estilo visual en **El elemento del crimen**. Las imágenes del corto se prestan a diversas asociaciones simbólicas. Uno de los referentes son los pájaros, que aparecen de principio a fin; primero, en el violento plano-secuencia del principio (la mujer sostiene un pajarillo entre sus ma-

nos cuando un hombre penetra bruscamente en la habitación, haciendo añicos la ventana iluminada); luego, se hace referencia a la jaula vacía donde murió el pájaro –"*Se volvió loco, no soportaba la luz*"–; por último, en la escena final, con la bandada de patos volando frente a la protagonista. También las relaciones simbólicas entre imágenes montadas en continuidad son constantes, sea la botella que gotea lentamente con las lágrimas de ella, sean las líneas horizontales del billete de avión con los barrotes de la jaula del pájaro, etcétera.

Podemos encontrar en **Nocturne** analogías visuales y sonoras con uno de los directores que más apasionan a Lars von Trier, el ruso Andrei Tarkovski (4). La influencia que **El espejo** (*Zerkalo*, 1975) ejerció sobre el joven danés es apreciable ya en este primer trabajo de escuela, pero es en su película de graduación, **Befrielsesbilleder**, donde el peso de Tarkovski es indiscutible. Entre estos dos trabajos existe un mediometraje inédito que también realizó von Trier en la Escuela de Cine, bajo el título de **Den sidste detalje**, que el director despacha calificándolo como "*menos logrado*". Este trabajo, que contó de nuevo con la colaboración de Elling en la fotografía y de Gislason en el montaje, está basado en un guión de Rumle Hammerich, y von Trier lo describe como "*una especie de parodia del* polar, *un poco inspirado en Jean-Pierre Melville*".

Befrielsesbilleder es un largo mediometraje de casi una hora de duración que fue realizado por von Trier para graduarse en la Danske Filmskole. Al igual que en **Nocturne**, la intriga es poco importante, y la parte visual tiene un mayor peso específico. La división en tres actos o espacios visuales se une a la utilización de tres colores predominantes en cada uno de ellos. En la primera parte se muestra, bajo el manto de un rojo intenso, a los soldados alemanes que se esconden en un recinto tras la liberación de mayo de 1945. En este sombrío habitáculo algunos soldados se suicidan o son ayudados a ello por sus compañeros. Uno de ellos, Léo, ve cómo todo se ralentiza, cómo el tiempo va consumiéndose allí dentro y cómo la locura y la muerte son las únicas opciones en ese lugar. En este terrible mundo se nos ofrece uno de los momentos más bellos y escalofriantes, un plano picado en *travelling* (que volverá a utilizar en **El elemento del crimen**, cortesía de Tarkovski) que nos muestra el suelo, mientras en *off* escuchamos una retahíla de nombres de ciudades alemanas (5). El plano termina con el nombre repetido de Dresde, al mismo tiempo que vemos un suicidio asistido de otro soldado. Léo también elige la muerte, pero el arma se le encasquilla, y es entonces cuando decide ir en busca de Esther, su amada danesa, a quien había escrito una carta de despedida. Al principio del film habíamos oído el contenido de esta misiva, acompañado por imágenes del día de la liberación, imágenes documentales que volverán a repetirse en distintos momentos. Al final de este acto vuelven a aparecer imágenes de archivo, en las que vemos cómo son detenidos los colaboracionistas daneses (*stikkere*) y los alemanes, y también al final del segundo acto.

Befrielsesbilleder

Befrielsesbilleder

El encuentro de Léo con Esther es el eje central del segundo acto, esta vez con el amarillo como color predominante. La fisicidad que se palpa en las imágenes volverá a hacerse patente en **El elemento del crimen**, algo que ya ocurría en las "cloacas" del primer acto. Si el fuego y el agua eran elementos que en la "prisión" de los soldados actuaban de forma inquietante, en la habitación de Esther es el viento el que juega un importante papel. Todo se mueve al ritmo de ese aire misterioso: las serpentinas, la araña que cuelga del techo, incluso la cámara parece moverse por fuerza eólica. Esta sensibilidad hacia los objetos nos hace retomar una de las influencias que se observan en **Befrielsesbilleder**, Andrei Tarkovski y su película **El espejo**. El último acto es el que más relación tiene con el realizador ruso, una reconocida influencia que jalona la primera etapa como director de Lars von Trier.

Este tercer acto se estructura como un círculo, ya que comienza y termina con una composición de plano similar, encuadrando la ventana ovalada de la parte trasera de un coche. El color que impregna las inquietantes imágenes es ahora el verde, dando una sensación de continuo amanecer, además de relacionarlo con la natural tonalidad del bosque. Esther ha llevado a Léo a un bosque para vengar la tortura que un partisano sufrió a manos de las SS (le arrancaron los ojos), que ella le imputa. Entre los árboles, Léo recordará su infancia y cómo podía comunicarse con los pájaros. En ese instante, von Trier acomete uno de sus virtuosos planos-secuencia: la cámara sigue verticalmente el silbido de Léo por el tronco de un árbol, y luego, horizontalmente, nos descubre cómo se van acercando los partisanos para detenerle. El empleo del fuera de campo es magistral en este plano (al igual que en todo el acto). El martirio de Léo está dispuesto, y Esther clavará en sus ojos una rama afilada, cegándole para siempre. Solo y abandonado, Léo es elevado a los cielos en un movimiento de grúa magnífico (6). Al final, regresamos por el bosque, en un elaborado *travelling* que nos lleva a la misma ventana ovalada del principio de este acto. El rostro de Esther aparece mirando a la cámara con tristeza, mientras empieza a llover. Las bombas suenan aún en la lejanía, y ella llora. Es el final de **Befrielsesbilleder**. Pero von Trier se reserva un as en la manga. A pesar de ser evidente que la representación ha terminado, la cámara sigue rodando un poco más, y obtiene de la actriz Kirsten Olesen un momento impagable. Al escuchar la palabra "corten", ella deja de ser Esther y vuelve a ser Kirsten, pero lo importante es que ella no sabe que la siguen grabando. Este efecto de distanciamiento constituye una muestra de la continua exploración del director danés en el campo cinematográfico.

La importancia de **Befrielsesbilleder** en la evolución posterior de Lars von Trier está fuera de toda duda, y los elementos que se observan en la estética de su primera trilogía (**El elemento del crimen**, **Epidemic** –1988– y **Europa** –*Europa*, 1991–) aparecen esbozados en este film. El misticismo del último acto (el bosque, la "asunción" de Léo, el plano-secuencia del final o la utilización de la música coral parecen sacados de **El espejo**) se une a la angustiosa noción espacial y ambiental de los dos primeros actos, y todo ello confluirá en el primer largometraje de von Trier.

NOTAS

1. Björkman, Stig: *Lars von Trier. Entretiens avec Stig Björkman*. Ed. Cahiers du Cinéma. París, 2000. Página 26.

2. Uno de estos proyectos fue la adaptación de *La filosofía en el tocador*, del marqués de Sade. El director cuenta cómo tuvo que destruir el guión por orden del entonces profesor de dirección Gert Fredholm, indignado porque "*semejante guión hubiera podido ser escrito en la Escuela de Cine*". Op. cit. Página 40.

3. Tom Elling y Tómas Gislason continuaron colaborando con von Trier en **El elemento del crimen**, e incluso Gislason participó junto a von Trier en la creación del *storyboard* para **Europa**. Recientemente ha presentado su primer trabajo como realizador, **P.O.V.-Point of View**, compitiendo para el premio Nuevos Directores en la sección Zabaltegi del 49º Festival de Cine de San Sebastián.

4. Sería muy interesante observar los puntos en común que la plástica visual de **Nocturne** tiene con el mundo aparentemente lejano del donostiarra Iván Zulueta. El miedo a la luz de la mujer o la experimentación visual y sonora son algunos de los puntos en contacto de von Trier con Zulueta, al menos en el cortometraje al que nos referimos.

5. Los nombres de ciudades alemanas serán una constante en la trilogía sobre Europa: *"Cuando se escuchan los nombres de las ciudades (alemanas), se evocan imágenes. El hecho de hablar de ciudades es bastante visual, porque atribuimos un alma a muchas de ellas, hayamos estado o no"*. Op. cit. Página 56.

6. *"Ajusté a Edward Fleming (Léo) en la barquilla. Subimos hasta 28 metros de altura, ya que el operador jefe no se atrevía. No había un segundo que perder. Había que conseguir la escena en una toma única, si queríamos a la vez el amanecer y esa ligera bruma que flotaba sobre el paisaje. No quería engañar con una máquina de humo. El* travelling *empezaba lentamente. Le había prometido a Edward no subir más de 10 metros, pero estiré la grúa al máximo. Cuando el plano finalizó, Edward abrió los ojos y miró hacia abajo. Sólo dijo en un tono tranquilo y firme:* '¡Bueno, bajemos!' ". Op. cit. Página 51.

Lars von Trier-ek zenbait lan egin ditu telebistarako, eta bi produkzio horien artean: ***Medea*** *eta* ***Riget****. **Medea** lana Euripidesen tragedia klasikoaren egokitzapena da pantaila txikirako, baina Carl Theodor Dreyer eta Preben Thomsen-ek idatzitako gidoian oinarriturikoa. Bigarren lana,* ***Riget****, bi zatitan banaturiko telesaila da eta ospitale batean giroturikoa, non gertakari bitxien segida gertatzen den, eta paralelismo bat baino gehiago du David Lynch-en* ***Twin Peaks*** *ospetsuarekin.*

Riget II

Rompiendo la televisión, rodando en la oscuridad

Quim Casas

¿Es Lars von Trier el David Lynch de la televisión danesa?

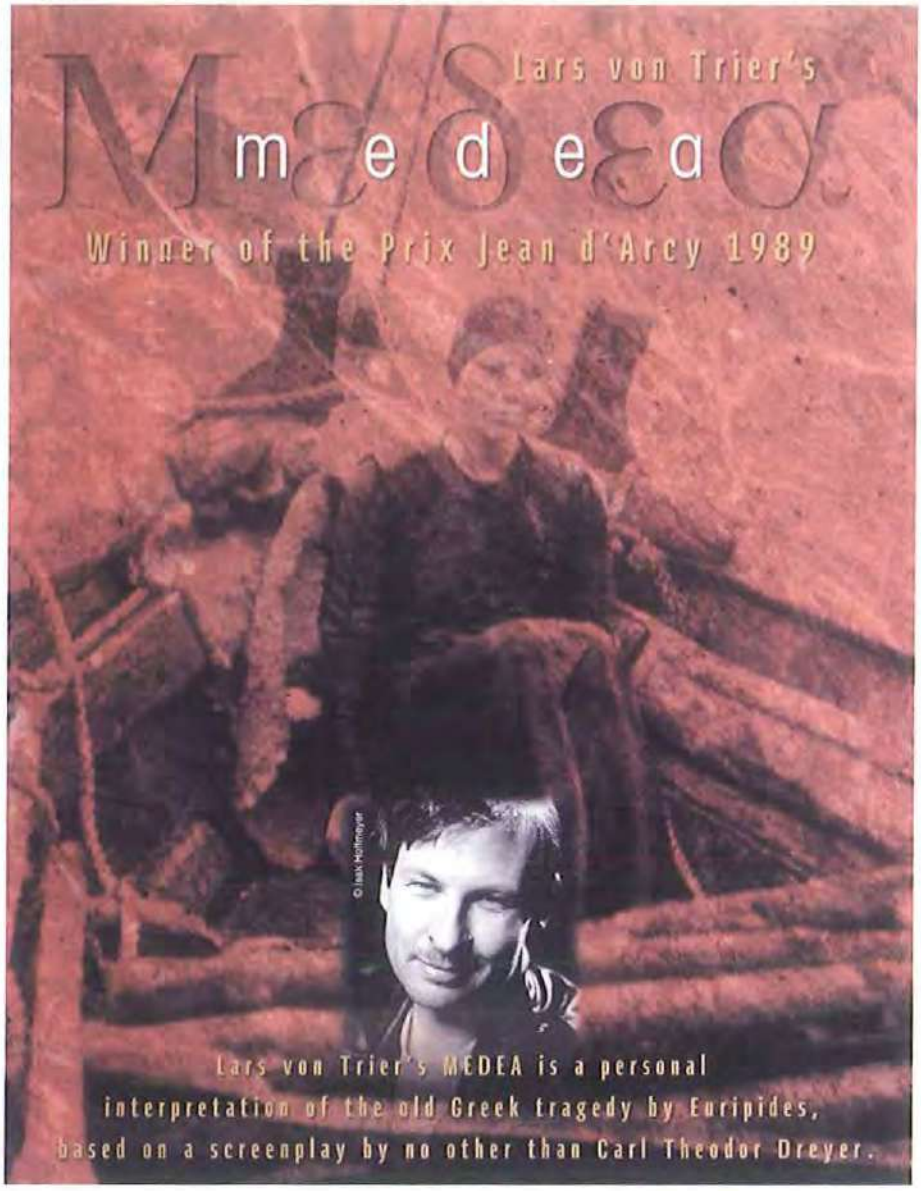
¿Puede respetarse un texto tan clásico como una tragedia de Eurípides reinventándolo a la vez mediante la imagen y el sonido?

¿Puede von Trier hacer una interpretación personal de un guión de Carl Theodor Dreyer y rendirle homenaje al mismo tiempo?

¿Qué sensación causa trasladar una tragedia griega a unos pantanos brumosos y misteriosos, más propios de las viñetas de *El príncipe Valiente*, retocando la imagen electrónicamente?

¿Son incompatibles series de televisión como **Centro médico** y **Urgencias** con una historia gótica de fantasmas que haría las delicias de M. Night Shyamalan, Guillermo del Toro y Alejandro Amenábar?

No hay preguntas sin respuesta, aunque adentrarse en los trabajos televisivos de von Trier sea una aventura repleta de incógnitas, de aparentes soluciones realistas que se desvanecen a la primera toma de contacto, de bofetadas directas a los prejuicios audiovisuales marcados tanto por el cine como por la televisión. Es también una experiencia singularmente gratificante y muy instructiva, ya que permite ver que lo expuesto en **Rompiendo las olas** (*Breaking the Waves*, 1996) y en las teorías del movimiento Dogma 95 ya estaba presente, y no precisamente en fase larvaria, en los trabajos televisivos del cineasta danés. **Medea** (1987), adaptación de un viejo guión de Dreyer sobre la obra de Eurípides, y las dos entregas de la serie **Riget** (1994 y 1997), su particular concepción de las *soap operas* para la pequeña pantalla. Paradójico el caso de **Riget** (1), el más chocante de sus trabajos y, al mismo tiempo, el que *"proporcionó a von Trier su público, más allá de las élites culturales"*, en palabras del profesor y escritor danés Carsten Jensen (2), lo que nos permite contestar la primera pregunta formulada: von Trier y Lynch han vivido idéntica situación con **Riget** y **Twin Peaks** (1990), consolidándose comercialmente a partir del más "extravagante" de sus experimentos, lo que demuestra que la caja de resonancia de la televisión es más poderosa que la del cine, aunque se realicen productos a contracorriente del sistema audiovisual, ideológico, narrativo y estético impuesto en función de las audiencias.



Medea: una tragedia electrónica

Las primeras propuestas no tienen por qué ser las más adecuadas. En 1987, cuando von Trier contaba sólo con una película de considerable repercusión, **El elemento del crimen** (*Forbrydelsens element*, 1984), y otro largometraje de menor incidencia crítica y comercial, **Epidemic** (1988), la cadena de televisión danesa Danmarks Radio le ofreció la posibilidad de realizar un espacio dramático. El director propuso una adaptación de *Romeo y Julieta*. La cadena la rechazó y contraatacó con una versión de *Medea*, a partir del guión que habían escrito Carl Theodor Dreyer y Preben Thomsen para una película que nunca llegó a rodarse (3). Von Trier olvidó de inmediato las trifulcas entre Montescos y Capuletos urdidas por Shakespeare y abrazó efusivamente el proyecto de **Medea**, no porque le interesara

la tragedia de Eurípides en particular, o las tragedias griegas en general, sino por la visión que de la misma tenía Dreyer, a lo que se sumaba la posibilidad de hacer suyo un guión del autor de **Dies Irae** (1943) convirtiéndolo a la vez en un homenaje y en una reinterpretación, en una historia clásica y en una experiencia vanguardista apuntalada en la enorme gama de posibilidades que le ofrecía la técnica videográfica.

Antes de entrar en materia, conviene destacar que **Medea** es el más original de los productos resultantes de una modalidad atractiva aunque no muy abundante en títulos, la de la exhumación del proyecto de un cineasta de peso a cargo de un director de suficiente entidad; recordemos la reciente **A. I. Inteligencia artificial** (*A. I. Artificial Intelligence*, 2001), película ideada por Stanley Kubrick y materializada por Steven Spielberg; la pretérita **Monsieur Verdoux** (*Monsieur Verdoux*, 1946), dirigida por Charles Chaplin a partir de un argumento original de Orson Welles; y las intermedias **El tren del infierno** (*Runaway Train*, 1985), un guión no realizado de Akira Kurosawa que retomó Andrei Konchalovski, y **La pequeña ladrona** (*La petite voleuse*, 1988), proyecto de François Truffaut que quedó en el aire tras su muerte y que acabó dirigiendo el que fuera su ayudante de dirección, Claude Miller. Ninguna de estas películas –quizá con excepción de la firmada por Spielberg– plantea de manera tan nítida como **Medea** el choque entre concepciones distintas y a la vez complementarias de hacer cine, de forma que la tragedia de Medea y Jasón queda en un segundo nivel ante la avalancha de soluciones de puesta en escena que von Trier ofrece, sin abandonar nunca la concepción plástica de Dreyer, o cómo pueden fundirse en un mismo plano **La pasión de Juana de Arco** (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1927) y **Europa** (*Europa*, 1991).

El film de von Trier pasa página sobre la infancia de Jasón, las enseñanzas del centauro Chirone, la búsqueda del vellocino de oro con los argonautas, los ritos y ofrendas sangrientas presididas por Medea, hechicera y sacerdotisa del sol, y el inicio de la relación entre ésta y Jasón, aspectos presentes en la película de Pier Paolo Pasolini **Medea** (*Medea*, 1969). La película del danés, que respeta la estructura y los diálogos del guión literario de Dreyer, pero modifica el escenario y aposenta a sus personajes en la fría península de Jutlandia, arranca con el parto del conflicto verdadero, cuando Jasón (Udo Kier) ha decidido abandonar a Medea (Kirsten Olesen) y los dos hijos que ha tenido con ella para casarse de nuevo con la joven Glauce (Ludmilla Glinska), hija del rey Creonte (Henning Jensen). Medea y los pequeños reciben asilo del rey Egeo (Baard Owe) (4), pero Glauce, en una secuencia formidable entre telas sedosas, vientos ululantes y sombras casi chinescas, le exige a Ja-

Medea

Medea

són que Medea y sus hijos abandonen el país; de lo contrario, no se consumará su matrimonio. Medea envenena a su rival con una corona de hierro de púas emponzoñadas y, para culminar su venganza, liquida también la herencia sanguínea de Jasón, que equivale a matar lo que es fruto de su vientre. Medea pasaba a cuchillo a sus dos hijos en la película de Pasolini, mientras que en el guión de Dreyer se limitaba a envenenarlos, fuera de plano. Von Trier es terriblemente fiel, dolorosamente coherente, con la parcela temática de la historia que le interesa potenciar más, la de la venganza de Medea tras ser humillada y arrastrada por la arena nórdica por el seducido Jasón, concepto muy bien expresado por Natalia Ruiz Martínez cuando escribió que *"no es sólo una cuestión de dejarle sin aquello que más ama, es expulsarle del tiempo, negarle el futuro. Aniquilar su estirpe, matar a sus hijos, negar la continuidad de su sangre, borrar su memoria del futuro. No le quiere castigar, quiere borrar su rastro"* (5).

Se necesita mucho valor para lo que hace von Trier: mostrar en toda su dimensión dramática el ahorcamiento de los dos pequeños a manos de su propia madre. El director lo lleva anunciando desde los mismos créditos de la película. En el rótulo inicial, la letra "D" de la palabra "Medea" se estira un poco por arriba hasta formar una rama de árbol de la que penden colgados dos grafismos de cuerpos diminutos. Antes del ahorcamiento, un inmenso y ocre plano general del campo de trigo nos muestra al fondo del encuadre, disimulado en la línea del horizonte, el árbol débil de cuyas no menos frágiles ramas colgarán pronto los hijos de Medea y Jasón. La secuencia es tan resolutiva como pudorosa, pero ese pudor, que impide un primer plano de cualquiera de los dos niños en el estertor final, no cercena el punzante dramatismo de la situación. El más pequeño de los niños llora desconsoladamente, como lo hacía, al comienzo del film, al herirse en la rodilla: la manera que tenía Medea de consolarle entonces es simétrica a la forma con la que le lleva hasta el improvisado cadalso, dibujando como en un espasmo la débil frontera entre la ternura y el sacrificio. Medea, exhausta tras haber mirado directamente a los ojos a su hijo pequeño mientras agonizaba, se sienta en el suelo, y es su otro hijo, que la ha ayudado a matar a su hermano, quien le pide ahora ayuda para colocarse la soga al cuello y consumar la venganza. Medea sostiene su cuerpo unos segundos, que ante el televisor se vuelven horas de agonía, hasta dejarlo y consumar su venganza.

Medea

Ciertas composiciones visuales de **Medea**, en especial los planos medios combinados de dos o tres personajes en ligero contrapicado, evocan poderosamente las imágenes de **La pasión de Juana de Arco**. Aunque Dreyer ambientaba su guión de **Medea** en la Grecia original de la tragedia, von Trier parece querer acercarse un poco más a su maestro trasladando el drama a parajes escandinavos. Una sombra reflejada contra la lona de una tienda anuncia el plano siguiente. Medea habla con su sirvienta en primer plano, mientras a sus espaldas Von Trier proyecta una gran

imagen de sus dos hijos. Los dos encuadres se corresponden temporalmente –los niños duermen detrás de ella–, pero no escénicamente: es una superposición de capas de imágenes que aventura lo que estaba al caer con **Europa**. Sólo por estos elementos conviene retener la **Medea** de von Trier como algo totalmente ajeno a las eficientes y frías adaptaciones televisivas de clásicos literarios filmadas por directores de prestigio (aunque la presencia de Kirsten Olesen, gran dama del teatro danés que ya había interpretado a Medea en los escenarios, pudo hacer pensar a algunos en una versión de *qualité*), los mismos que, en Dinamarca, despacharon después la emisión de **Medea** con inusitado desdén.

Pero hay dos escenas en concreto que rentabilizan como pocas la propuesta de von Trier y vampirizan el recuerdo del film más allá de las transformaciones acuosas de sus imágenes iniciales –como si Medea volviera al útero materno antes de la tragedia–; el desgarro, muy dreyeriano, en su fotogenia –Olesen se parece por momentos a la Falconetti– o las hierbas onduladas por el viento que sirven de improvisado lecho a la ira y el dolor de Jasón tras descubrir los cadáveres de sus hijos. Una de esas escenas acontece en la playa, espacio esencial para el drama, lugar al que acuden hombres y animales en los momentos determinantes del relato: en este caso, Medea le da a Jasón la corona envenenada para Glauce. El mar es un amasijo de verde electrónico al fondo del encuadre. La banda sonora ha enmudecido. No hay ruido de oleaje. Cuando Jasón se tumba sobre Medea para besarla, costumbre y añoranza de un cuerpo que amó, la arena no es más que una mancha blanquecina, como si los protagonistas estuvieran suspendidos en el aire. La particular textura de **Medea** se consiguió rodando en vídeo, pasando luego las imágenes a formato cinematográfico y transfiriéndolas nuevamente al soporte electrónico.

El otro gran momento del film, fundamentado en el montaje alternado de dos situaciones que se alimentan mutuamente, corresponde a la muerte de Glauce tras recibir la corona de hierro emponzoñada. La joven acaricia el frío metal con sus labios mientras el caballo blanco, envenenado al rasgarse fortuitamente el costado con una púa de la corona, inicia su demencial huida por los estrechos pasillos de la gruta débilmente iluminada con antorchas, llegando hasta el mar para morir, en una sucesión de planos que se corresponden después con los de Jasón a lomos de su corcel cabalgando hacia el lugar en el que Medea mata a sus hijos. Los pájaros que revolotean en la playa, cerca de donde el caballo cae rendido, se convierten en sombras electrónicas proyectadas en la penumbra de la estancia de Glauce, instantes antes de que la joven corone su frente y se hiera mortalmente en un dedo al cortarse con una de las púas. Von Trier "eliptiza" la agonía de Glauce, porque para Medea, para Jasón y para el espectador, la muerte de los dos niños resulta más fundamental.

Riget: el hospital que flota

Resulta curioso que von Trier no cite la serie televisiva de Lynch y Mark Frost, **Twin Peaks**, como referente explícito de **Riget**, ya que su estructura y definición de personajes y espacios, así como la convivencia de elementos de intriga, relato fantástico y humor surreal en cada uno de los capítulos conectan inmediatamente esta original radiografía de un hospital de Copenhague con el retrato de la comunidad de Twin Peaks que Lynch y Frost trazaron a partir

del momento en que era hallado el cadáver de Laura Palmer. Von Trier cita como máxima inspiración, si no a nivel temático, sí en sus logros formales, la serie **Homicide**, creada por Barry Levinson. También afirma que tenía muchas ganas de dirigir una película de fantasmas, y que el recuerdo de una antigua serie televisiva francesa ambientada en el Museo del Louvre le decidió a ubicarla en un espacio igual de grande, inalterable y laberíntico, por lo que terminó escogiendo un hospital. La propia idiosincrasia del escenario médico, que posee ya sus pautas y situaciones residuales en el género televisivo, era un gancho suplementario para el espectador no demasiado familiarizado con las propuestas de von Trier. Pero los centros hospitalarios no han sido sólo el decorado de series de considerable calado popular (6). El arranque de **Riget** recuerda al de una de las diatribas ácratas de Lindsay Anderson, **Britannia Hospital** (*Britannia Hospital*, 1982); en ambos casos, el director del hospital se siente totalmente desbordado por una serie de circunstancias que no son más que el detonante de futuros y feroces acontecimientos; en ambos filmes, una cierta concepción del *gore* se instala en algunos de sus pasajes; en ambos relatos, el gran hospital simboliza el esplendor perdido y la decadencia galopante de la vieja Europa.

Von Trier ha realizado hasta la fecha dos entregas de **Riget**, cada una compuesta por cuatro episodios cuyas duraciones oscilan entre los 63 y los 78 minutos. Es evidente que no es lo mismo verlos todos de golpe o fragmentados en la periodicidad semanal acostumbrada. La cadencia es otra, así como el punto de vista general que se mantiene sobre las múltiples historias. La fórmula original alimenta el interés entre sus estudiadas pausas semanales o lo hace decrecer, aunque la reducida duración de la serie permite una mayor tensión narrativa que en **Twin Peaks**, cuya longevidad y escaso apoyo final de la cadena emisora dilató en demasía sus subtramas básicas. Si determinadas películas no debieran verse en vídeo, ciertas series de televisión no pueden verse en un cine. Un buen autor televisivo calcula el efecto de cada una de sus imágenes en el televidente y sabe cómo debe terminar un episodio para que el largo silencio audiovisual que le sigue –siete días enteros– sea parte también de la serie. Y no me refiero solamente al efecto del "continuará", dejando a algún protagonista suspendido en un barranco o a punto de ser mordido por una serpiente mientras los villanos secuestran a su amada. Von Trier y Lynch plantean sus alambicadas series como un todo compacto, pero son muy conscientes de lo que ocurre entre episodio y episodio, de la soledad del televidente enganchado a su propuesta. Al ver de golpe todos los capítulos de **Riget**, la sedimentación de la historia en la conciencia del espectador es muy distinta, más atropellada si se quiere, sin tiempo para digerir el caudal de información argumental y visual que la serie depara; pero

Riget I

al mismo tiempo resulta una experiencia muy estimulante. Sin un oasis de tiempo intermedio que sirva para meditar sobre lo visto un día y prepararse para lo que vendrá una semana después, **Riget** aparece entonces como un auténtico e inabarcable torbellino de sugerencias. Aún nos estamos preguntando qué le ocurre a uno de los personajes cuando nos topamos de frente con el misterio que atenaza a otro o con un fantasma que deambula entre los pasillos del "reino": parece ser que así llaman los propios empleados del Hospital Real de Copenhague, donde se rodó la serie, al centro en el que trabajan.

Unas imágenes medievales sirven de introducción a cada uno de los capítulos. De luz anaranjada y brumosa, acontecen en el pantano donde siglos después se pondrían los cimientos del Hospital Real. De aquel paraje húmedo y cenagoso del medievo danés, que muy bien podría estar habitado por los fantasmas de los hijos de Medea y Jasón, surge un edificio hospitalario que, en la actualidad en la que se ubica la serie, aparece fatigado, capaz de llorar por sí mismo, como si las grietas causadas por la erosión de los siglos en ese edificio viviente dejaran traspasar entre el viejo hormigón las sombras espectrales de todos los que han fenecido allí desde tiempos pretéritos. Lo que sigue en el primer episodio carece del tono fantástico enunciado por estas imágenes. La presentación sumarial de los personajes principales se realiza en un tono de telecomedia desmesurada, por el que, poco a poco, a medida que la serie avanza y von Trier destila mayor seguridad en el medio, se van colando elementos netamente fantásticos y referencias al cine de terror de serie B.

El planteamiento visual es, en apariencia, más descuidado que en **Twin Peaks** y **Homicide**, menos clásico, más áspero para el televidente acostumbrado a la noción tradicional de *soap opera*, visualmente tan pulcra. La textura videográfica no pretende disimular en ningún momento la oscuridad de determinados pasajes, la paleta de colores irreales e inflamados, la movilidad de una cámara que, en von Trier, empieza a odiar ya la fijación del trípode. Los personajes abrazan el delirio de la ficción fantástica y cómica, dos formas opuestas de combatir las imposiciones de la realidad. Sin embargo, fueron diseñados a partir de figuras perfectamente reconocibles por von Trier y su guionista, Niels Vørsel: *"Nos inspiramos, para cada personaje ficticio de la intriga, en una persona real, alguien que conocíamos los dos. Esto nos permitió darles un carácter y escribir su historia de manera muy fácil. Los modelos que han inspirado la mayor parte de personajes se encuentran en amigos comunes de nuestra infancia. Como todos nos resultaban familiares a ambos, Niels y yo nunca estuvimos en desacuerdo sobre sus características"* (7).

¿Qué tipo de amigos y amigas tuvieron von Trier y Vørsel en su infancia? Un médico se hace transplantar un hígado enfermo para proseguir con sus experimentos. Una doctora despechada persigue pistola en mano a las ratas de laboratorio por los pasillos del hospital. Un estudiante de medicina corta y roba la cabeza de un cadáver. Un paciente rechaza la anestesia antes de ser intervenido y, en plena operación, comienza a cantar. Un neurocirujano sueco, implantado a la fuerza en el sistema médico danés –lo que da pie a una serie de agresivos gags en torno a la rivalidad médica entre suecos y daneses– debe quitar los tapacubos de las ruedas de su coche cada mañana, por miedo a que se los roben en el *parking* del hospital sus propios colegas de profesión. Una pareja de doctores enamorados practican el sexo en las mesas del quirófano. Una paciente aficionada al espiritismo se interesa por el caso de una enferma mental, que asegura haber oído la voz de una niña que murió en el hospital en 1919, víctima de los experimentos de su padre; la búsqueda del fantasma, y la solución al misterio para que el alma de la niña repose en paz, se convierten en la trama inductora de la serie, aunque tiene tan poca relevancia conceptual como el esclarecimiento de la muerte de Laura Palmer. Una anestesista está fascinada por la magia negra procedente de Haití. Los médicos más influyentes del centro forman una logia, denominada "Los hijos de Reino", cuyo rito de iniciación incluye la introducción de un limón entero por la

boca. Dos niños con síndrome de Down limpian los platos en la cocina del hospital, aunque su función esencial en el relato es la de comentar, desde una cordura que los considerados sanos no ostentan ni por asomo, todo lo que ocurre a su alrededor, en una pirueta narrativa que se complementa con las apariciones al final de cada episodio del propio von Trier emulando al Hitchcock de los prólogos de su serie televisiva. Vestido con un frac que, al parecer, fue propiedad de Dreyer, y jugueteando a veces con la cabeza reducida de un jívaro, por aquello de la magia negra, von Trier da su visión personal de todo lo que hemos estado presenciado durante poco más de una hora, imprimiendo su sello y devolviéndonos, momentáneamente, a "su" realidad.

Las tramas se disparan y multiplican en **Riget II**, cuatro nuevos episodios que von Trier escribió con muchas ganas y realizó con menos interés, en los que la farsa hipocondríaca se alía con el espiritismo, planteado al mismo tiempo desde el cinismo y la reflexión: la anciana paciente fascinada por los fantasmas es atropellada por una ambulancia e ingresada en una habitación que lleva el nombre de Emmanuel von Swedenborg, pensador sueco del siglo XVIII, creador de una doctrina según la cual el mundo invisible de los ángeles y los demonios afecta considerablemente al mundo visible de los mortales. ¿No ocurre eso en el hospital de Copenhague? Establecida la complicidad entre espectadores y personajes y entre actores y personajes, aunque disminuida la complicidad entre el director, sus creaciones y los intérpretes que las materializan en pantalla, la historia orilla nuevos aspectos fantásticos con una técnica similar a la de **Twin Peaks**: la reencarnación del doctor Kruger, el médico que asesinó a la niña en 1919, bajo los rasgos del bebé gigante de una doctora, resulta idéntica a la presencia de Bob, el mal, adoptando la identidad del padre de Laura Palmer. **Riget II**, como las últimas entregas de la serie de Lynch, entra deliberadamente en el terreno de la confusión y la autoparodia. Von Trier asume la teoría del caos narrativo porque no sabe –y no quiere– concluir una historia de cuyo desenlace no depende absolutamente nada. Miserias y grandezas de la renovación televisiva.

No es de extrañar que, ante la expectativa de realizar una tercera entrega de la serie, von Trier se muestre considerablemente preocupado: *"Para la tercera parte nos espera un trabajo infernal: hemos trenzado innumerables intrigas que es necesario desenredar. Lo mejor que podría hacer es colocar una bomba debajo del hospital y hacerlo saltar por los aires"* (8).

NOTAS

1. Utilizaremos aquí el título original de la serie –"El reino", en castellano–, aunque sea también conocida por su traducción inglesa, **The Kingdom**. En Francia ha sido comercializada como **L'Hôpital et ses fantômes**, título válido pero demasiado explícito.

2. Declaraciones recogidas por Richard Kelly en *The Name of This Book Is Dogma 95*. Traducción al castellano: *El nombre de este libro es Dogma 95*. Alba Editorial. Barcelona, 2001. Página 119.

3. Este proyecto de Dreyer aparece fechado en 1964, después de la que acabó por ser su obra póstuma: **Gertrud** (*Gertrud*, 1964). El fracaso de este film, unido a la precaria salud del director danés después de un accidente sufrido en su casa en 1966, daría al traste con el proyecto de "Medea" y con otros que Dreyer tenía en preparación.

4. Aunque Dreyer no tuviera decidido el reparto de su "Medea", es más que probable que hubiesen intervenido en el film Preben Lerdorff-Rye –quien interpretara al hijo del pastor en **Dies Irae** y al hombre que obra el milagro de **La palabra** (*Ordet*, 1954)– y Baard Owe, el joven compositor que se convierte en amante de la protagonista de **Gertrud**. Von Trier recuperó a ambos para su película: Lerdorff-Rye encarna al preceptor y Owe, al rey Egeo.

5. "*Medea*: la esencia del drama", en *Letras de cine*, nº 5, 2001. Página 35.

6. **Marcus Welby**, **Doctor Kildare**, **Hospital General**, **Centro médico**, **Urgencias**..., por no hablar de las series protagonizadas por un médico sacado a la fuerza de su contexto, caso de **El fugitivo** y **Doctor en Alaska**.

7. Björkman, Stig: *Lars von Trier. Entretiens avec Stig Björkman*. Ed. Cahiers du Cinéma. París, 2000. Página 149.

8. Björkman, Stig: *Lars von Trier. Entretiens avec Stig Björkman*. Ed. Cahiers du Cinéma. París, 2000. Página 151.

El elemento del crimen

Zinema beltzera hurbiltzeko oso moda bereziaren bidez, Europa narras eta dekadente bat islatzen du Lars von Trier-ek bere lehenengo film luzean, ***Forbrydelsens element*** *izenekoa. Trilogia baten lehenengo entrega da,* ***Epidemic*** *eta* ***Europa*** *filmekin osatuko duena, hauek ere film obsesibo, hipnotiko eta eszenaratze sofistikatuan oinarrituta jositakoak.*

Jesús Angulo

Cuando la "comisión superior técnica" del Festival de Cannes premia **El elemento del crimen** (*Forbrydelsens element*, 1984), Europa descubre con sorpresa en el danés Lars von Trier, no sólo un cineasta desconocido, sino también un realizador capaz de crear un universo tan personal como inclasificable, uno de esos revulsivos que muy de tarde en tarde son capaces de poner patas arriba el tan a menudo cansino transitar de un arte que, como el cine, tanto tiende a la fácil inercia de la autocomplacencia.

Queda ya dicho en otro apartado de este monográfico que von Trier no era un recién llegado al oficio. Muchas horas de rodaje –aunque no comercial, bien es cierto– y muchas más de reflexión

sobre el cine, se unían ya para entonces a sus pulsiones iconoclastas y narcisistas. En el primero de un largo número de manifiestos, publicado el 3 de mayo de 1984 a raíz de la aparición de la película, y esta vez titulado pomposamente "Declaración de intenciones", arremete contra la rutina y el aburrimiento que para él domina a la mayoría de los cineastas de los ochenta, para reivindicar la fascinación y la búsqueda de la sensualidad.

Heredero de Dreyer y autodeclaradamente influenciado por cineastas como Andrei Tarkovski, Marguerite Duras, Orson Welles o el documentalista danés Jorgen Leth, von Trier desprecia el cine hecho en su país, que ha llegado a personalizar en Bille August, al que califica de *"cineasta falsamente limpio, atraído por las lentejuelas brillantes"*.

Acabados sus estudios en la Escuela de Cine, en la que no se privó de actuar como *enfant terrible*, recibió del escritor Niels Vørsel –que, además de **El elemento del crimen**, escribiría con él los guiones de **Epidemic** (1988), **Europa** (*Europa*, 1991) y la serie televisiva **Riget** (1994 y 1997)– la propuesta de realizar una adaptación de *Los nibelungos*, de Wagner, ambientada en la autopista del Ruhr (1): *"Le respondí que me parecía apasionante, pero que quería pedirle ayuda para el guión de un film policiaco, y le propuse que colaborase. Escribimos* ***El elemento del crimen*** *en el espacio de dos meses, si no recuerdo mal"* (2). El hombre que años después escribirá en la regla número 8 del "Manifiesto Dogma 95", elaborado junto a Thomas Vinterberg, que *"las películas de género son inaceptables"*, debuta en el largometraje con un film adscrito –aunque sea de una forma muy particular– al cine negro, como más tarde se internará en el *thriller* político (**Europa**), el melodrama (**Rompiendo las olas** –*Breaking the Waves*, 1996–) o, incluso, en el musical trufado de melodrama, o viceversa (**Bailar en la oscuridad** –*Dancer in the Dark*, 2000–).

Efectivamente, si fuese posible resumir el argumento de **El elemento del crimen** de forma convencional, se podría decir que se trata de la búsqueda de un asesino en serie por parte de un antiguo policía alemán que es reclamado desde su retiro en Egipto para resolver el caso, para lo que emplea el método que su antiguo profesor Osborne, a su vez retirado, había teorizado años atrás en su libro *El elemento del crimen*, del que la película toma prestado el título. Siguiendo las teorías de Osborne, Fisher, el protagonista, intenta penetrar en los vericuetos psicológicos del asesino hasta concluir en tal traspaso de personalidad con él que acabará cerrando él mismo su ciclo de asesinatos.

En su relectura del género, von Trier sitúa la acción en un decorado opresivo y claustrofóbico, donde tiempo y espacio son nociones abstractas, estilizadas y privadas de límites convencionales. Una cierta mirada surrealista muestra decorados como el puerto al que es llamado Fisher para asistir al levantamiento del último cadáver del "asesino de la lotería", así conocido por cebarse en jóvenes vendedoras de boletos de lotería. El puerto es un espacio indefinido, oscuro, sórdido, poblado de extraños seres que dormitan y sobreviven en medio de una angustiosa humedad. Del mismo modo, los archivos de la comisaría se encuentran anegados por el agua, con sus documentos desperdigados en confuso desorden, y a él sólo se puede acceder descolgándose por una cuerda. Otro tanto ocurrirá con la morgue, en una secuencia desasosegante, aunque no carente de un particular humor negro que, a su manera, recorre toda la película. Por no hablar de la cochambrosa casa de Osborne; las sucias galerías subterráneas del burdel al que Fisher acude en busca de Kim, una prostituta asiática que ha sido amante del asesino, el enigmático Harry Grey; el indefinible hotel Elite, donde el protagonista se adentra a tumba abierta en su particular proceso de vampirización de la personalidad del asesino; y, cómo no, la nave, con un suelo sembrado de botellas vacías, en que Fisher acabará consumando el último trabajo de Grey.

Para conseguir ese mundo indefinido y angustioso, von Trier se arma de todo un complejo entramado técnico. La cámara se desplaza de forma obsesiva, como la propia mirada de Fisher, y los en-

cuadres dinamitan toda ortodoxia, evitando siempre que es posible los planos generales que podrían dar un respiro al espectador –que el realizador no está dispuesto a conceder– y negándole cualquier intento de conseguir una lógica aprehensión espacial; o, dicho en palabras del propio realizador, *"no hay delimitación espacial, y eso crea un sentimiento de irrealidad y de incertidumbre en el espectador"* (3).

El tratamiento del color contribuye a su vez a potenciar esa sensación de irrealidad. El tono anaranjado de la película fue conseguido gracias a la utilización de unas lámparas especiales de natrón, que producían ese monocromatismo buscado. Cuando esto no era posible, en los planos generales, von Trier procedió a rodarlos en blanco y negro para posteriormente colorearlos en naranja.

Elemento esencial para la consecución de la atmósfera de pesadilla es la utilización –se podría decir que de forma obsesiva– del agua. Así, la permanente humedad lleva consigo una sensación de viscosidad que impide al espectador asirse a la realidad, literalmente "poner los pies en la tierra", al tiempo que es utilizada por von Trier como una metáfora, de forma que, en palabras del realizador, representaría *"la fuente de infección de la criminalidad"*. Hubo que rodar en cloacas, se mojaron todos los decorados, las paredes fueron enlucidas con aceite y los objetos que debían aparecer en primer plano recibieron su consiguiente pátina.

Tal complejidad de puesta en escena no deja nada a la improvisación. Todo está previsto de antemano, de forma que el montaje ya está prácticamente terminado en la planificación previa que sigue al pie de la letra el *storyboard* elaborado por von Trier junto a su operador Tom Elling y el montador Tómas Gislason, algo que irá abandonando poco a poco a partir de los años noventa, para descubrir la improvisación al mismo tiempo que comienza a dar –aunque casi siempre con cuentagotas– cierta libertad al trabajo de sus actores.

El elemento del crimen es, por otro lado, la primera entrega de una expresa trilogía sobre Europa, que se completa con **Epidemic** y **Europa**. Y para von Trier, *"visto desde Dinamarca, Alemania es Europa"*. O, dicho de forma más exacta, Europa es Alemania. Será así Alemania el escenario de las tres películas. Una Alemania fantasmagórica en **El elemento del crimen**, una Alemania infectada en **Epidemic**, una Alemania que da sus tortuosos primeros pasos tras la caída del nazismo en **Europa**. En cualquier caso, Europa se nos muestra como una tierra en descomposición. Descomposición física que define la vieja sirvienta de Osborne: *"Ya no hay estaciones. Los tres últimos veranos no han sido veranos. El tiempo cambia constantemente, y siempre es lo mismo"*.

Lo curioso, y común a las tres películas, es que es siempre el

personaje positivo el que ejerce de desencadenante de la catástrofe. Si el propio doctor que intenta a contracorriente luchar contra la plaga en **Epidemic** resulta ser a la postre el agente contaminante, y el joven Leo, que ha llegado desde Estados Unidos para ayudar a cerrar las heridas del país de sus antepasados, acaba colocando la bomba en el tren en **Europa**, en **El elemento del crimen** ocurre otro tanto. Es precisamente Fisher, el policía encargado de desentrañar el misterio de "los asesinatos de la lotería", el que acabará cerrando el ciclo mortal. Como los límites del tiempo y del espacio, aquellos que delimitan el bien del mal son dinamitados a placer.

Lars von Trier despliega en la película –en realidad, en todo su cine– todo un andamiaje simbólico, inaprensible a conciencia. No sólo por la utilización tenebrista del color, la omnipresencia del agua, los espacios claustrofóbicos. El realizador se aplica en la acumulación de toda una parafernalia fetichista: cuando el ayudante del forense se tumbe en el suelo para descansar, lo hará rodeado de pinzas de cirujano; sucesivamente, Fisher intentará dormir primero rodeado de viejos fechadores y, más tarde, de tenedores. El sueño reparador parece estar excluido, para dejar paso a la inquietud de las pesadillas. Y fetiche por excelencia de la película es la miniatura de plástico en forma de cabeza de caballo que el asesino deja como firma en el lugar de sus crímenes.

Fisher guarda uno de esos fetiches en su bolsillo, sin ser consciente de que con ello está dando el primer paso hacia la ya citada transferencia de personalidad con el asesino. Se apropiará de Kim, amante de Harry Grey (*"cuando te folle vas a volver a la Edad de Piedra"*); firmará instintivamente con su misma letra cuando se inscriba en el hotel Elite; probará las pastillas que tomara Grey (*"van bien para joder, pero luego te encuentras fatal"*, le advierte Kim), para reproducir en su cabeza las fuertes jaquecas que sufría el asesino... Los límites entre el bien y el mal, entre el perseguidor y el perseguido, entre el orden –si es que puede hablarse de tal cosa en la caótica Alemania que se nos dibuja– y su transgresión, vuelan por los aires.

Como los protagonistas de las otras dos películas de la trilogía, Fisher es frío, huraño, inaccesible. Todo lo contrario de lo que ocurre con las heroínas de su siguiente trilogía –**Rompiendo las olas**, **Los idiotas** (*Idioterne*, 1998) y **Bailar en la oscuridad**–, seres que se debaten entre su vulnerabilidad externa y una sobrecogedora fortaleza interior. Von Trier ha declarado que en sus primeros largometrajes el tratamiento de los actores no iba mucho más allá de considerarlos parte del decorado. Se diría que se trata de simples muñecos del destino..., o de la trama.

Por encima de ellos siempre hay una voz que les sobrevuela, que les maneja a su antojo. Es el caso de los autores del film que se cuelan entre los pliegues de **Epidemic**, pero también del hipnotizador que transporta a su médium a los años ficticios de la peste. Lo es la voz del narrador de **Europa**, que, en un acto extremo de demostración de poder, cronometra la muerte del protagonista. Y, por supuesto, es el caso también del hipnotizador que, desde El Cairo, hace revivir a Fisher su lado más oscuro, que ha intentado abandonar con su nueva huida de Alemania.

Se diría que, como en las tragedias griegas, por las que von Trier declara sentirse tan poco atraído, esa voz es la de un dios omnipotente y cruel. Un dios distante, nada que ver con el que dialoga con Bess en **Rompiendo las olas**, instigándola incluso en su misión de autoinmolación a favor del hombre al que ama, pese a las prédicas de sus burócratas en la tierra. O del ya internalizado por Selma en **Bailar en la oscuridad**, en un nuevo acto de sacrificio hasta las últimas consecuencias. Película tras película, Lars von Trier va depurando su propia idea de divinidad, en una venganza progresiva hacia el ateísmo militante en el que fue educado por sus padres.

Pero el protagonismo del creador/narrador/hipnotizador va más allá de una simple lectura metafísica. El papel de la hipnosis en la primera trilogía de von Trier corre paralelo a la importancia que el

realizador concede a la capacidad de fascinación del propio cine. Von Trier quiere someter al espectador con sus imágenes, hasta el punto de que no dudaría, si pudiese, en hipnotizarle a su vez, para despertarle tan sólo cuando la palabra FIN se dibujase en la pantalla. De hecho, lo ha intentado a veces con alguno de sus actores. De ahí que suscribiese con entusiasmo las ideas de su operador Tom Elling respecto al método del *eye-scanning* (4): *"Todo para someter al ojo a una perturbación mínima y para indicar claramente qué parte de la imagen debía atraer su atención"* (5).

En cierto modo, Lars von Trier juega en sus primeros largometrajes a ejercer de creador supremo. El resultado, pese a irritar a veces, es fascinante; aunque, afortunadamente, con el tiempo su cine se va "manchando" cada vez más de carne y sangre, de vida.

NOTAS

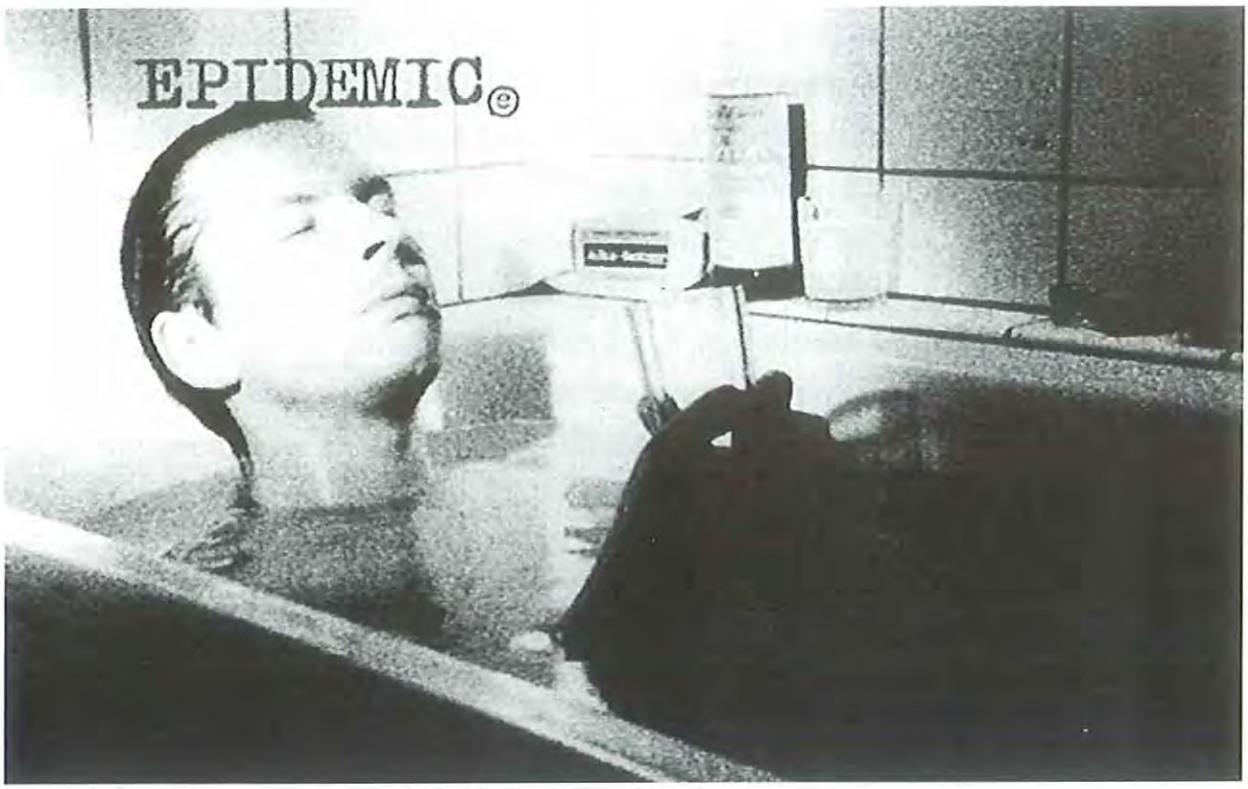
1. La propuesta no cayó, no obstante, en saco roto. El crítico musical José Ángel Vela del Campo escribía en su artículo "Noticias wagnerianas", publicado en el diario *El País* el 28 de diciembre de 2001: *"La noticia wagneriana más sorprendente de los últimos tiempos ha venido, en cualquier caso, de Bayreuth.* (...) *Se trata de la próxima producción de* El anillo del nibelungo *a partir de 2006 que contará en la dirección musical con Christian Thielemann, y en la escénica nada menos que con el bautismo en la ópera del cineasta danés Lars von Trier"*. Si este proyecto nos parece sin duda fascinante (¡quién pudiera formar parte para entonces del exquisito público del templo wagneriano por excelencia!), lo que desde luego no nos parece es "sorprendente", habida cuenta, no sólo de la devoción de von Trier por la música del genial músico alemán (su hijo se llama Ludwig, como el príncipe bávaro que ejerció de mecenas de Wagner), sino también de su probado dominio del melodrama –véanse particularmente **Rompiendo las olas** y **Bailar en la oscuridad**–, y no olvidemos que es quizás la ópera el más genuino exponente del sentido exacto de lo que es, o debe ser, el melodrama.

2. Björkman, Stig: *Lars Von Trier. Entretiens avec Stig Björkman*. Ed. Cahiers du Cinéma. París, 2000.

3. Ibídem.

4. En pocas palabras, se trataría de intentar fijar la atención del espectador en un punto concreto de la pantalla, que habría de enlazar con ese mismo punto geométrico del plano siguiente a través de un riguroso sentido del montaje, perfectamente planificado de manera previa.

5. Op. cit. nota 2.



Epidemic

__Forbrydelsens element__ lana zela-eta Lars von Trier-i manierismo zertxobait neurriz kanporako joera leporatu bazioten, __Epidemic__ lanak (1988) izandako ondorioa askoz ere bultzagarriagoa izan zen. Ez gaude garapen tradizionaleko film baten aurrean –nahiz eta azkenean osotasunean nagusitzen den parafernalia estetikoarekin "edulkoratuta" dagoen–, __Forbrydelsens element__ lanaren kasuan bezala, eta von Trier-en lan berri honetan egile-espekulazioa barnerakoiagoa da, narrazioaren bihotz-bihotzera iritsiz.

Ángel Sala

Epidemic (1988) es ante todo una investigación sobre la autoría y, muy especialmente, sobre la creatividad cinematográfica. Los protagonistas de la película son un director de cine (no por casualidad interpretado por el mismo von Trier) y su guionista, que, tras perder en su ordenador el trabajo de varios meses, deciden escribir una historia en torno a una extraña epidemia que se extiende por todo el mundo. El film mezcla el proceso de investigación y creación de la historia con imágenes de la obra que tienen en mente, la cual trata sobre un epidemiólogo idealista que busca en una ciudad asediada por la plaga ayuda para combatirla, sin saber que está extendiendo el virus a través de su maletín. Von Trier acaba su historia con un final impactante, en el que la epidemia se manifiesta real justo cuando los dos creadores desvelan el argumento del film a un productor de una manera algo peculiar, como es la revelación a través de una vidente. Von Trier traza un film sobre la obra artística y su relación con la realidad física, de cómo lo inventado, en este caso lo narrado, puede hacerse real, perceptible no sólo por el cerebro sino por los sentidos. Siendo éste un tema algo recurrente del cine, en especial del género fantástico (1), sor-

prende que el director danés envuelva el mismo en un contexto visual poco manierista, aunque sí elaboradamente pretencioso, alejado en cierta manera del universo estético de **El elemento del crimen** (*Forbrydelsens element*, 1984) y de **Europa** (*Europa*, 1991), la película que pronto le daría renombre internacional. La cristalización empírica, la traslación física del objeto creado se realiza en **Epidemic** primero a partir del truco, o sea, la recreación visual de lo que, en teoría, está sólo en la mente del director y guionista protagonistas. El espectador ve lo que sólo es una idea pre-creativa de los dos artistas, aunque la crisis surge en el momento en que esa ficción física decide interactuar con la realidad, produciéndose una tragedia de contornos orgánicos, una demostración palpable de que el sueño de la razón produce monstruos; o, mejor, la concepción de lo imaginado es letal a la hora de hacerla evidente.

Dualidad, euroescepticismo y miedo

De esta forma, **Epidemic** se revela como una alegoría sobre los peligros del proceso creativo, siguiendo en parte la promiscuidad simbólica del Bergman de **La hora del lobo** (*Vargtimmen*, 1968) y jugando al paralelismo accional que ya funcionaba en cierta manera en **Navigator, una odisea en el tiempo** (*Navigator, a Medieval Oddisey*, 1988), o en las divagaciones metafísicas bitemporales de Tarkovski, perfectamente representadas en **Sacrificio** (*Offret*, 1986). Sin embargo, lo que en Ward o Tarkovski es menos evidente –o sea, la casi total unidad de cuento, ficción y proceso narrativo–, en von Trier queda marcado de una manera casi ofensiva por la mostración o la focalización. Lo "real", el marco desde donde seguimos la odisea creativa de los protagonistas, es retratado de forma "realista", casi documental, con una fotografía quemada y utilizando película de 16 mm hinchada al formato superior, mientras que el terreno de la ficción queda delimitado por un manierismo que conecta con los momentos más típicos del von Trier de los inicios y que caracterizan obras suyas como las ya citadas **El elemento del crimen** o **Europa**, además de estar marcados por la utilización algo irónica de la obertura del *Tannhäuser*, de Wagner. Pero **Epidemic** no está tan lejos de otras obras del director danés como estas últimas aludidas o la serie de televisión **Riget** (1994) (2). En todas ellas, sobre todo en **El elemento del crimen**, **Epidemic** y **Europa**, tenemos un mismo concepto obsesivo en torno a Europa como catálogo de todos los vicios y las virtudes de lo decadente, un continente marcado por el cambio climático y la presencia abusiva del agua, la enfermedad o la degeneración política y social. Si bien la apoteosis del concepto mítico-apocalíptico de Europa se concentra en la película que lleva ese mismo título, sobre todo mediante la hipnosis de los créditos a cargo de la sepulcral voz de Max von Sydow, von Trier compone un tríptico sobre un espacio físico irreal, improbable e incluso ahistórico, que absorbe personajes y los introduce en una catarsis de fatalidad casi telúrica, inmemorial. También en el prólogo de la citada **Riget** se hace alusión a un pasado ritualista, húmedo y ancestral que hunde sus raíces en las negruras de la Edad Media del viejo continente.

Todo ello nos lleva a hablar de **Epidemic** como territorio del miedo, un escenario que von Trier no reduce nunca a compromisos genéricos, sino que va introduciendo de manera casi inocua para estallar, eso sí, en un final que casi compite con los *splatters* tradicionales del cine de terror de los años ochenta y que anticipa toda una *exploitation* danesa del *gore*, muy habitual a lo largo de la década de los noventa. El miedo para von Trier parte de la fatalidad de la coincidencia, del extraño vínculo aleatorio entre acontecimientos. Puede ser que el virus que estalla al final en casa de los protagonistas de **Epidemic** haya crecido en los alrededores del lugar; o, quizá, en un nivel de lectura más complejo y, sin duda, interesante, haya nacido de la propia invocación intelectual de los dos creadores. En esta concepción schopenhaueriana de la propia canalización de la fatalidad, de la inevitable invasión de nuestro territorio cotidiano por parte de un miedo ancestral, parece moverse von Trier al construir un cuento de creatividad negativo, de invocación a la propia destrucción. Es, apoyándome en Nabokov, como si la existencia de los personajes "reales" del film fuera un tenue rayo de luz entre dos eternidades de tinieblas que repre-

sentarían los mundos (el imaginado y el real) dominados por una terrible epidemia.

Invocación y ritual

Es el concepto de invocación en el que von Trier se centra en la parte final de su película, que tiene estructura de ritual. En primer lugar, la cena a la que invitan los dos artistas al productor para exponerle su proyecto, revestida de una formalidad expuesta a través del esmoquin que lucen los protagonistas y la preparación de un minucioso y exquisito menú. Después, la aparición de la extraña pareja de hipnotizadores, cuya actividad provocará la tragedia que ilustra el desenlace del film. Pero el ritual en **Epidemic** tiene un sentido contrario al que Tarkovski nos ofrece en **Sacrificio** o Ward en **Navigator, una odisea en el tiempo**, donde los protagonistas realizan una ofrenda para salvar al mundo (o a los suyos) de una plaga representada por la guerra nuclear o por la peste, respectivamente. Von Trier prefiere realizar una invocación en sentido contrario, para hacer coincidir el caos que están creando en la ficción en nuestro mundo real, en un ritual que tiene connotaciones incluso satánicas, donde el creador hace coincidir las líneas tenues que separan realidad y ficción para provocar una catarsis alegóricamente vírica, imparable y destructiva, que demuestra la agonizante posición del artista, condenado a contemplar de forma representativa su obra o a convertirla en realidad mediante la dolorosa incorporación a su entorno. **Epidemic** dota de esta manera a la figura del creador de un carácter mefistofélico, todopoderoso pero limitado, ya que será el primero en padecer en sus carnes la tragedia, el horror de la penetración de la ficción en el contorno de lo real. El componente de ritual en la obra de von Trier volverá con fuerza en **Europa**, a través de la hipnosis inicial que lanza sobre el espectador y mediante la cual el realizador danés realiza una invocación en sentido contrario a la de **Epidemic**. Es el autor –y, con él, sus potenciales espectadores– quien se adentra en el territorio de la ficción, un espacio irreal, inevitablemente trágico e imprevisible, en el que quedar atrapado eternamente es lo más fácil.

Von Trier se coloca de esta forma en una teorización sobre la creatividad mucho más próxima al Bergman de **La hora del lobo**, una concepción pesimista y negativa del artista y su trabajo, donde el dolor y la enfermedad forman parte inevitable de la propia existencia del autor. Como en la película de Bergman, hay en **Epidemic** una concepción vampírica de la obra del artista sobre el propio autor, una progresiva dominación de la ficción que obliga finalmente al creador a recuperarla físicamente en su espacio vital, aunque eso suponga su propia autodestrucción. Sin embargo, von Trier introduce de forma casi documental las vivencias cotidianas de los protagonistas de una manera tan vulgar que casi deseamos que las imágenes de la ficción invadan el resto del celuloide. El feísmo parcial de **Epidemic** es premeditado, en contraposición con la belleza oscura de la obra que generan los dos personajes del film, medio por el que von Trier también contesta exaltado las críticas que recibió el preciosismo oscuro de **El elemento del crimen**. Pero si Bergman utilizaba en su película una serie casi interminable de códigos genéricos e incluso referenciales procedentes de clásicos del cine fantástico, von Trier opta por una estética posmoderna y rupturista, acomodadamente manierista, en la que también influye un intento de presentarse como el último de los *enfants terribles* de la vieja Europa; algo que, desgraciadamente, sigue intentando en sus últimos filmes.

El bufón convertido en rey

El cineasta danés establece en **Epidemic** una de las piedras angulares de su filmografía, como es la descodificación genérica. Von Trier utiliza conceptos del cine negro (**El elemento del crimen**), el terror (**Epidemic**, **Riget**), el suspense (**Europa**), el melodrama (**Rompiendo las olas** –*Breaking the Waves*, 1996–) o el musical (**Bailar en la oscuridad** –*Dancer in the Dark*, 2000–) para irrumpir de forma negativa en la propia configuración genérica de sus obras. A través de la utilización de unos códigos reconocibles, el cineasta establece una cui-

dada parodia del cine entendido de manera clásica, que provoca la imposibilidad de un análisis lineal por parte del receptor, que queda atrapado en el juego iconoclasta de von Trier. Si analizásemos secuencias o cortes aislados de sus filmes podríamos determinar que **Epidemic** es un mal film de horror, **Rompiendo las olas** un ridículo melodrama o **Bailar en la oscuridad** un musical mediocre, pues, en el fondo de las intenciones del autor, todos estos filmes pretenden desvirtuar el código genérico que utilizan y que, aparentemente, están siendo "homenajeados" o "reinventados" por von Trier. Este estado de la cuestión en torno a la obra de von Trier, añadido a la euforia cinéfila, crítica y festivalera que han producido sobre todo filmes como los dos últimos citados (por otro lado, casi miméticos) provoca la perfecta composición del mosaico del director danés, un *opus magnum* en clave de gran broma que traslada a conceptos como su discutido y divertido panfleto "dogmático", la producción de un film imposible como **Los idiotas** (*Idioterne*, 1998) (laureado por algunos inconscientes como experimento revolucionario) o la perversión del medio televisivo a través de una serie tan iconoclasta como **Riget**, que llega allí donde David Lynch y su mítica **Twin Peaks** chocaban con el muro impenetrable del conglomerado industrial-audiovisual USA.

Epidemic queda como un (pequeño) eslabón en la mecánica deconstructiva del realizador danés, bufón ilustrado del cine posmoderno, un demonio creativo que opera como oposición discursiva y práctica a todos y cada uno de los conceptos clásicos de la creación cinematográfica. Así, sólo partes de **El elemento del crimen** o **Europa** se pueden considerar como obras conscientes en la intención de buscar un receptor activo, mientras que el resto de la filmografía del danés, incluyendo

Epidemic, es un ejercicio de negación ilustrada, ejercida con habilidad a través de un paraguas creativo que ha encontrado inestimables apoyos entre los sectores críticos e incluso populares. Von Trier ha conseguido llevar a cabo con éxito el mayor de sus retos, como es el hacer creer a una comunidad de receptores cada vez más amplia y que busca la propia autoestima o el reconocimiento como "entendidos" de que estamos ante un autor con mayúsculas, un creador serio, interdisciplinar y revolucionario, cuando se trata de un brillante manipulador de masas, un corruptor de destinatarios que se divierte como nadie jugando a ser artista, manipulando códigos y convirtiendo el cine en un juguete que magnifica su propio inconformismo radical, utilizando la provocación más infantil de manera efectiva en su obra magna, **Los idiotas**, un producto decisivo para entender la histeria propia de los noventa dentro de los círculos *in*, un espejo marchito que von Trier ha colocado delante de las masas, que han aplaudido el más absoluto de los vacíos, repitiendo la faena de una forma más rebuscada con **Bailar en la oscuridad**. Von Trier es el sastre perfecto para tejer un traje inexistente para el emperador, un vendedor de aire cuyo mayor valor es precisamente haber convertido ese oficio vacuo en uno de los pilares de la "calidad" artística de una época que él sabe, entiende y comprende como caótica.

NOTAS

1. Recordemos filmes propiamente "genéricos" como **La mitad oscura** (*The Dark Half*; George A. Romero, 1991) o **En la boca del miedo** (*In the Mouth of Madness*; John Carpenter, 1994), el primero adaptación de una famosa novela de Stephen King, gurú del terror literario de masas en las últimas décadas, y el segundo una hábil interpretación del mundo creativo de todo un clásico como H. P. Lovecraft. La lista podría ser mucho más amplia, aunque cabe citar un curioso film de serie B, **Lecturas diabólicas** (*I, Madman*; Tibor Takacs, 1989), que incidía sobre el poder evocador de la lectura, o películas mucho más personales como **La hora del lobo**, **Navigator, una odisea en el tiempo** o **Barton Fink** (*Barton Fink*; Joel Coen, 1991).

2. La serie, una crónica coral sobre la vida en un hospital salpicada por una clásica historia de fantasmas, tuvo, en 1997, una segunda parte, menos exitosa.

Europa

El capricho alemán de von T.

1991n Lars von Trier-ek bere lehenengo trilogia amaitu zuen ***Europa*** *filmarekin, zeinean Europa bat aurkezten duen (Alemaniarekin identifikaturikoa) bere bi lehenengo film luzeetan bezain dekadentea.* ***Europa*** *lanak zuri-beltza eta kolorea uztartzen ditu bere metrajean, eta zuzendari daniarraren film artifizosoena da agian. Max von Sydow-en presentziaren erakargarri gehitua ere badu, bere ahots hipnotikoarekin narratzaile-lanak egiten dituena.*

Antonio Weinrichter

A Lars von Trier siempre le han gustado las proclamas. Una década antes de lanzar el hoy célebre decálogo "Dogma 95" ya había empezado a estrenar sus películas acompañando a cada una de su respectivo manifiesto. Sus tres primeros largos forman, según von Trier, la "Trilogía Europa"; no sé si seguía un plan de hierro preconcebido o si se le ocurrió

sobre la marcha, pero el caso es que lo anunció al menos desde 1987, en el *pressbook* de **Epidemic** (1988). Siempre según su autor, esos tres títulos, que empiezan todos por la letra "E", *"cuentan la misma historia: un idealista viaja a un lugar esperando salvar a la gente, pero todo sale mal"*. Y todos ellos, decía, vinieron precedidos por un manifiesto –numerado– que comenzaba siempre diciendo: *"Aparentemente todo está bien..."*, como si el director –cuyo lema era *"una película ha de ser como una piedra en el zapato"*– viniera dispuesto a armar ruido en el aburrido consenso del cine. El tercer manifiesto, el que acompaña a **Europa** (*Europa*, 1991), el título que nos ocupa, culmina con estas palabras: *"Cuando la magia del cine realmente funciona y el sentimiento sensual recorre el cuerpo en oleadas orgásmicas, ésta es la experiencia que busco. (...) Ningún truco es demasiado engañoso, ningún método demasiado barato, ningún efecto demasiado vulgar para esta película. Dadme una lágrima solitaria o una simple gota de sudor y muy a gusto cambiaré todo el 'arte' del mundo por ella"*.

Esta reivindicación dionisíaca de la capacidad y la vocación del cine para provocar emociones en una experiencia total resulta quizá sorprendente como presentación de una pieza tan artificiosa como **Europa**, que es, no ya una película "de estudio", sino de laboratorio (de *"sustancia: conceptual"*, siempre según von Trier). Es imposible "identificarse" con los sentimientos y emociones de los personajes, pues la película nos distrae continuamente de ello por medio de un trabajo constante de procesamiento de la imagen: estamos más pendientes de los juegos de color y blanco y negro en las escenas que narran el enamoramiento de Kessler (Jean-Marc Barr) de Katharina (Barbara Sukowa), que del propio romance. También nos distrae la periódica intervención del narrador Max von Sydow anunciando al protagonista lo que hará a continuación, casi conminándole a ha-

cerlo: sobre un primer plano de Kessler, impresionado tras presenciar el desenlace de un atentado, la voz cuenta hasta diez y le dice: *"Ahora estás en una fiesta"*; más tarde, le dice: *"Quiero que te adelantes en el tiempo un mes. Estarás allí a la cuenta de tres"*; y también le "cronometra" a Kessler su próxima pérdida de conciencia y de la propia vida.

Pero si los sentimientos aparecen filtrados por esta mediación formal en cada escena concreta, sí hay un sentimiento global que informa a la película: para von Trier, "Alemania, 1945", el ámbito en el que transcurre la acción, no es sólo un marco histórico, por significativo que sea, sino un estado de ánimo existencial, como lo era "Viena, 1900" para Max Ophüls. Hay un mundo –dos guerras mundiales– de diferencia entre ambos estados de ánimo: frente al seductor narrador que inventó Ophüls para **La ronda** (*La ronde*, 1950), von Trier recurre a un maestro de ceremonias que cumple su función de forma más autoritaria, y ello desde ese magnífico plano inicial en el que la Voz de Max von Sydow nos introduce en la diégesis –como se entra en un estado de trance– con una letanía de hipnotizador. Von Trier, que ya había incorporado el hipnotismo en sus dos películas anteriores, somete a su protagonista (y, a través suyo, a nosotros, que somos tan inocentes como él al respecto) a un estado hipnótico para llevarle a una profunda –y, en las secuencias finales, literal– inmersión en el *angst* germánico en el momento de su máxima expresión histórica: una Alemania que acaba de perder una guerra –y un sistema que iba a durar mil años– y vive, bajo la ocupación aliada, una situación de *impasse* cósmico, de parálisis emocional, de trance. Es una nación zombi que empieza su *"año uno"*, dice la Voz en la escena de año nuevo, pero se trata en realidad de una cuenta atrás que durará 45 años: no deja de resultar curioso que, aunque empezó a prepararse dos años antes, la película se estrena justo después de la caída del muro que había dividido Alema-

nia, cuando el país se reincorpora a su verdadera "vocación europea", tras el hiato producido por el delirio pangermánico nazi.

Efemérides y coincidencias. Tres meses después de que se presentara **Europa** en Cannes, Godard presentó en Venecia **Allemagne année 90 neuf zero** (1991), donde también exploraba, pero de forma distinta, el repertorio del imaginario alemán del siglo. Si Godard recurre a la apropiación de imágenes para interrogarlas (en la línea de sus **Histoire(s) du cinéma** –1998–, entonces en curso), von Trier hace un trabajo de recuperación y recreación de imágenes y figuras retóricas clásicas. El cineasta dice que **Europa** recrea *"una atmósfera inspirada en Hitchcock, pero ambientada en un escenario de Tarkovski"*. Curioso que, entre la tradición inglesa y la rusa, deje sin citar la que está situada geográficamente en medio, la alemana, que es, sin embargo, el referente más pertinente de la película. En efecto, el tren de Zentropa tiene poco que ver con el de **Alarma en el expreso** (*The Lady Vanishes*; Alfred Hitchcock, 1938), escenario de un enredo; es un tren langiano, y su movimiento es inapelable como el destino, en su doble sentido de fin-de-trayecto y *fatum*. Otro tren, éste de juguete, descarrila al final de la secuencia que muestra el suicidio del magnate ferroviario Hartmann, padre de Katharina; esta metáfora remite al Sirk de **Escrito sobre el viento** (*Written on the Wind*, 1956) (otro film de magnates), pero el espesor de este signo melodramático aumenta cuando se nos recuerda que también los judíos viajaron en los trenes de Hartmann hacia su destino final. El tren en **Europa** pertenece, pues, a la categoría de lo trágico; y precisamente la película baja un poco de nivel cuando pasa del modo germánico de Lang/Sirk al modo hitchcockiano, es decir, del *angst* a su versión laica –la mecánica del suspense–, en las secuencias que refieren la carrera contrarreloj para desactivar la bomba colocada bajo el vagón, hasta que en la dilatada secuencia final ambos modos confluyen magistralmente (de nuevo conducidos por la voz de von Sydow, *némesis* de los personajes y del espectador) para anegarnos en el trance final de la gran nación europea.

En un sentido, sin embargo, sí que resulta hitchcockiano el trabajo de von Trier. La película está organizada a partir de un complicado sistema de composición visual que juega a menudo con diversos "niveles" de la imagen: coexisten el color y el blanco y negro, se distingue el fondo y el primer término por medio de ostentosas transparencias que en ningún momento ocultan su condición, etc. De este modo, figuras como el primer plano o el inserto no requieren un plano aparte, basta colorear la parte que se desee subrayar de la gran pantalla en blanco y negro; con esta forma de destacar los niveles del plano y los objetos, von Trier consigue que el viejo cine alemán (el expresionismo) y el nuevo cine de los 70 (las transparencias de Syberberg y Schroeter) se den la mano... Pues bien, al igual que el maestro inglés, el aprendiz de

brujo danés se reserva sus mayores *tours de force*, es decir, acentúa el caprichoso sistema que se ha impuesto, en las escenas "fuertes" desde el punto de vista argumental, que pasan a serlo también desde el punto de vista formal. No hay más que ver a este respecto la ya mencionada escena del suicidio de Hartmann, y sobre todo la del atentado de los jóvenes hombres-lobo nazis contra el matrimonio judío en su compartimento del tren. Quizá cuando von Trier hablaba en su manifiesto de "sentimientos sensuales" se estaba refiriendo a emociones formales: sin duda, esta superproducción cuasi-experimental las provoca en abundancia. Con una doble particularidad. Primero, la figura de narrador, que dibuja el "ostentoso" aparato formal de la película. A los recursos de subrayado citados –todos muy marcados, y eso es lo esencial, que están hechos para que se noten– hay que añadir la panorámica circular en la secuencia de la cena de Kessler con los Hartmann, algún plano con techo *à la Welles*, diversos planos cenitales y complicadas tomas continuas que enlazan escenarios muy diversos. No son meros rasgos de estilo: son la signatura de un narrador que controla visiblemente el mundo de la película y que incluso dirige la acción por medio de los comandos de la Voz del narrador interpuesto. Voz que nos conmina a *"suspender la incredulidad"* porque estamos en manos de un maestro de la enunciación (la sombra de Hitch, otra vez al fondo) que está jugando (la frase viene doblemente a cuento) con el tren eléctrico más grande del mundo.

Segundo, el sentido que adquiere el principio de superposición que rige la composición visual de la película. Hubo un pequeño ciclo de películas de posguerra (**El tercer hombre** *–The Third Man*; Carol Reed, 1949–, **Berlín Occidente** *–A Foreign Affair*; Billy Wilder, 1948–, **Berlín Express** *–Berlin Express*; Jacques Tourneur, 1948–) que combinaban imágenes de *stars* americanas contra un fondo de transparencias con imágenes (reales, recientes) de una Europa Central devastada. Entonces se hacía por la dificultad de rodar en escenarios reales; en **Europa**, donde no son reales ni los fondos, es una opción estética. El Kessler de von Trier, ¡que también viene de Estados Unidos!, es acusado por Katharina de ser un turista americano. Pero lo que visita no es un tren reconstruido en estudio, ni siquiera una Europa reconstruida en la imaginación, sino el propio imaginario del cine: es como los turistas que recorren, como se visita un monumento, la secuencia de Odessa de **El acorazado Potemkin** (*Bronenosets Potyomkin*; Sergei M. Eisenstein, 1925) en el mediometraje **Steps**, de Zbig Rybczynsky. Y no sólo es Kessler: el joven *werwolf* que atenta contra el judío dispara literalmente sobre una imagen del anciano proyectada en una pantalla aparte. Estamos, pues, ante un ejemplo perfecto de lo que Serge Daney llamaba *cinéma filmé*: la transparencia como vehículo y metáfora a la vez del pastiche del posmodernismo.

Dos notas finales. Tras esta apoteosis del artificio, de la que luego característicamente renegaría (*"Seguro que tiene aspectos técnicos interesantes, tomas desde una grúa, con carriles, lo que sea"*, decía, irónico, en un documental de 2000), von Trier descubrió con entusiasmo las delicias del rodaje directo, expresadas en el decálogo "Dogma 95", y se prohibió expresamente todos los trucos con los que tanto había disfrutado en **Europa**. Y, en fin, tras haber oído a la Voz de Max von Sydow decirnos al principio del film: *"Estás adentrándote cada vez más en Europa. A la cuenta de diez, estarás en Europa"*, en lo que parecía un anuncio anticipado de la promoción del euro que hemos sufrido, no puede extrañarnos leer la reciente noticia de que Lars von Trier va a dirigir la campaña para que los daneses voten "sí" en el referéndum para unirse al sistema del euro: ya tiene el *spot* hecho...

Rompiendo las olas

La puesta en escena, la vida...

Europari buruzko bere trilogiaren ondoren, ***Breaking the Waves*** *lanarekin eman zion von Trier-ek hasiera bere bigarren trilogiari, lehengoak ez bezala interes askoz ere handiagoa jartzen duen narrazioan bertan alderdi teknikoagoetan baino, eta horretan lagungarria izan zen, zalantzarik gabe, bera kristautasunera aldatzea. Filmaren irudiak kurritzen dituen emozio zolia Emily Watson aktoresak bideratzen du, eromenaren eta santutasunaren arteko bide-erdian dagoen pertsonaia osatzen duenak.*

Carlos F. Heredero

La aparición de **Rompiendo las olas** (*Breaking the Waves*, 1996) en la filmografía de Lars von Trier supone, desde todas las perspectivas o ángulos que podamos considerar, un punto de inflexión decisivo y definitorio. La forma, el sentido y la naturaleza de su propuesta estética y narrativa provocan una nítida ruptura con el pasado y un aldabonazo fundacional para el rumbo futuro que toma la obra del cineasta danés a partir de entonces. La sorpresa generalizada que produjo el hallazgo de esta obra seminal, que se revela como germen y avanzadilla de los siguientes trabajos de su director, tiene ciertamente muchos y numerosos fundamentos explicativos, pero acaso el más claro de todos ellos resida en la quiebra radical que la historia de Bess McNeill introduce en la evolución del itinerario precedente seguido por su autor.

1. Identidad y fundamentos de una trayectoria

Los tres primeros largometrajes dirigidos por Lars von Trier (sucesivamente, **El elemento del crimen** –*Forbrydelsens element*, 1984–, **Epidemic** –1988– y **Europa** –*Europa*, 1991–) cierran en 1991, fecha de la tercera, una coherente trilogía asumida como tal. Los tres tienen por escenario un territorio llamado "Europa", aludido de forma expresa en la primera y la tercera, e implícitamente metamorfoseado en un espacio imaginario dentro de la segunda. La Europa de von Trier tiene fuertes y bien identificables raíces de naturaleza histórica, cultural y geográfica en el continente real, pero es, sobre todo, un espacio metafórico de ficción por el que se pasean las criaturas y las obsesiones del cineasta: algo así como el equivalente a Macondo en la obra de García Márquez, Región en la novelística de Juan Benet, la ciudad de Santa María en el universo literario de Onetti, el condado de Yoknapatawpha en los relatos de Faulkner, el Balbec imaginario de Proust o, con otros perfiles no tan definidos y menos formalizados, el recurrente Monument Valley que ofrece sus inconfundibles contornos orográficos a los *westerns* de John Ford.

Las tres películas se plantean, además, como sendos trabajos sobre el cine: de manera explícita y autorreflexiva en **Epidemic**, donde los propios von Trier y Niels Vørsel (su compañero en la escritura del film anterior) interpretan a un director y a un guionista enfrentados a la tarea de poner en pie un proyecto frente a la incomprensión de los productores; y de manera implícita, al hacer de la memoria cinéfila y del gran almacén audiovisual el referente sustancial de sus imágenes, en **El elemento del crimen** y en **Europa**: dos películas que buscan su sentido no tanto en la dramaturgia interna de sus historias o de sus personajes, sino en lo que está fuera de ellos; es decir, en los ya conocidos –y previamente dotados de sentido– códigos genéricos, visuales y narrativos invocados por la representación.

Fascinado por la especulación estética y formalista con todos esos códigos, y llevado también por la *"atracción casi fetichista que siento hacia la tecnología del cine"* (1), von Trier convierte el juego con la plástica y con la técnica, dentro de sus tres primeras películas, en el objeto preferente de su búsqueda: dibuja detallados y precisos *storyboards* que prefiguran con gran exactitud, casi al milímetro, los encuadres de apertura, los movimientos de cámara y la puesta en escena de cada plano, trabaja intensamente la gama cromática y las luces irreales (los amarillos anaranjados de **El elemento del crimen**), las gamas del blanco y negro (**Epidemic**) o la superposición de hasta siete capas diferentes de imágenes filmadas con distintas lentes –en blanco y negro y en color– dentro de la fantasmagoría visionaria que supone **Europa**.

Durante esta fase, que se corresponde en su filmografía con los

Capítulo 1: Bess se casa

años ochenta, Lars von Trier se ve a sí mismo como un "*alquimista del cine*", y no duda en declarar que "*robar del cine es como utilizar las letras del alfabeto cuando se escribe*" (2). El expresionismo onírico y el diseño futurista de **Metrópolis** (*Metropolis*; Fritz Lang, 1927), el clima ferroviario de **Berlin Express** (*Berlin Express*; Jacques Tourneur, 1948), el lirismo subacuático de **L'Atalante** (*L'Atalante*; Jean Vigo, 1934), el escenario histórico de **Alemania, año cero** (*Germania, anno zero*; Roberto Rossellini, 1947), la banda sonora de **De entre los muertos** (*Vertigo*; Alfred Hitchcock, 1958), los ecos de **La noche del cazador** (*The Night of the Hunter*; Charles Laughton, 1955) y los *collages* visuales de Syberberg, entre otros, acaban así por configurar esa promiscua amalgama, esa textura multirreferencial que da forma y sentido a **Europa**: ese "*recorrido en tren a partir de una estación que es el cine*" (en palabras de su autor) en busca de una experiencia totalizadora construida con los mimbres que proporciona la memoria del cinematógrafo.

La dimensión esencialmente formalista de estas propuestas estaba asumida plenamente por el cineasta: "*La experiencia que busco tiene lugar cuando la magia del cine realmente funciona y el sentimiento sensual recorre el cuerpo en oleadas orgásmicas*". Su interés por indagar en las relaciones de la conciencia del espectador con la ilusión óptica del cine propicia, a su vez, que los componentes hipnóticos intervengan, de forma más soterrada en las primeras y de manera ya deliberadamente formalizada en la tercera, dentro de las tres películas. "*Sería fabuloso poder hipnotizar al público con algunas imágenes y, a continuación, no tener que mostrarle de la película más que la palabra FIN al despertarle después de hora y media. Eso sería realmente el cine absoluto*" (3), decía el director a propósito del viaje hipnótico que proponía con **Europa**.

Los juegos narrativos con los códigos propios del cine negro (**El elemento del crimen**), la mecánica metaficcional y autorreflexiva del relato (**Epidemic**) y los jirones de cine con los que se teje la formalización dramática y estética (**Europa**) convierten a las tres primeras películas de von Trier en una articulada metáfora de la experiencia fílmica propiamente dicha. Los mecanismos de la cita, del pastiche y del *collage* hegemonizan una formulación fuertemente manierista que cabe situar dentro de la posmodernidad irracionalista y neoconservadora (Habermas) y, dentro de ésta, como expresión paradigmática de esa "posmodernidad fuerte" (émulo de la modernidad) en la que la imagen, desligada ya casi por completo de la noción de necesidad (en acertada expresión de John Berger), se vuelve sobre sí misma y se desentiende de la experiencia real.

Dos factores intervendrán después para empezar a cambiar las cosas. El primero es la realización, en 1994, de la primera parte de una serie televisiva (**Riget**), para cuya grabación Lars von Trier no puede utilizar ya los minuciosos *storyboards* ni los sofisticados andamiajes tecnológicos de sus largometrajes anteriores. La utilización de una cámara inquieta y nerviosa que, llevada siempre a mano, persigue a los actores, el contacto más directo y estrecho con sus colaboradores y la exploración a fondo, por primera vez, de las convenciones y de los cauces del melodrama, suponen para él una experiencia completamente nueva. El segundo aparece el trece de marzo de 1995 y tiene forma programática: es el "Manifiesto Dogma 95", que firma junto a Thomas Vinterberg y que viene a reivindicar –al menos en la literalidad de su formulación– una acción de rescate, pretendidamente regeneradora, frente a un cine al que considera reo del artificio ilusionista, del espectáculo narcisista y de la acción superficial.

Bien porque estas experiencias sean producto de la evolución personal del cineasta o bien porque sean ellas mismas las que impulsan esa evolución, lo cierto es que ambos eslabones señalan el tránsito que conduce desde la obsesión estética y formalista, generada por una práctica vampírica y fruto de un control exhaustivo, a una liberación estilística que, a fuerza de potenciar la franqueza expresiva, revaloriza la experiencia sensorial y abre las puertas a la expresión del deseo y de la pasión. Del empeño casi tiránico por configurar una imagen final se

pasa a la búsqueda prioritaria de la emoción en estado puro. La formalización estética deja de ser objeto de una predeterminación obsesiva para convertirse en un vehículo con el que acercarse a los personajes, ponerse al servicio del relato y capturar la emoción: *"No quiero partir de un forma o de un estilo, sino del contenido de la historia"* (4). El siguiente paso será **Rompiendo las olas**.

2. Sentido y razones de una alternativa

Lars von Trier ha contado en varias ocasiones que creció en el seno de una familia de radicales de izquierda donde la expresión de los sentimientos fuertes estaba proscrita o era mal vista. Una concepción dogmática de la cultura que consideraba de mal gusto las manifestaciones emocionales intensas dentro de cualquier forma narrativa, ya fuera ésta la literatura, el cine o los simples cuentos infantiles. El escepticismo ateo que presidió su infancia y la circunspecta austeridad puritana del protestantismo nórdico fueron vividos por el cineasta, igualmente, como otras tantas barreras contra la manifestación abierta y vitalista de creencias y sentimientos.

Frente a este *background* que von Trier siente como doblemente castrador, contra aquella herencia emocional y religiosa que reprimía el goce de los sentimientos, se abre paso una doble reacción. Por un lado, su particular conversión al catolicismo, su respuesta íntima y privada a la cultura religiosa en la que se había formado. Por otro, el impulso de realizar una película capaz de dar cuerpo y expresión a ese compromiso emocional que, a esas alturas de su vida, resultaba esencial para él y para su concepción del mundo. Dos reacciones que a la postre se revelarán estrechamente ligadas entre sí dentro de **Rompiendo las olas**, la obra con la que el director danés viene a plantear un desafío en toda regla, no exento de cierta voluntad provocadora, a la naturaleza de sus propias raíces culturales y religiosas.

Von Trier empieza por buscar una historia que le permita atacar, simultáneamente, la proscripción emocional que padeció en su infancia, la ortodoxia intolerante de una religión dogmática y la incredulidad racionalista propia del pensamiento laico. Lo que se plantea no es un reto cualquiera, sino un desafío que se quiere a sí mismo radical y sin cortapisas, dispuesto a llegar hasta sus últimas consecuencias. No le basta sólo con contar una historia de tema religioso: *"Quería hacer una película sobre el milagro y hacerla, al mismo tiempo, perfectamente naturalista"*. Y de ahí que acabe eligiendo como protagonista a un personaje a través del cual pueda dar rienda suelta, sin ningún tipo de contención, a la vivencia extrovertida de los sentimientos.

Resulta significativo que esta necesidad de encontrar un vehículo para la exteriorización torrencial de las emociones haga que von Trier abandone ya por completo a los protagonistas invariablemente masculinos de sus ficciones anteriores (Michael Elphick en **El elemento del crimen**; el Lars interpretado por el propio director en **Epidemic**, y Jean-Marc Barr en **Europa**) –seres introvertidos, encerrados en su interior, casi opacos en términos emocionales– y opte por transferir el protagonismo de **Rompiendo las olas** a la figura femenina de Bess McNeill, precursora de Karen (**Los idiotas** –*Idioterne*, 1998–) y Selma (**Bailar en la oscuridad** –*Dancer in the Dark*, 2000–), con las que integra la conmovedora galería de mujeres que toman las riendas en esta nueva etapa de su filmografía, identificada con los años noventa.

Y de la misma forma resulta revelador que sea precisamente en su memoria infantil (el espacio de la represión emocional) donde Lars von Trier vaya a encontrar la inspiración-motor para crear el personaje de Bess. El retrato de esta heroína inocente, insólito personaje de bondad y generosidad sin límites, sin doblez o recámara ninguna en su pureza de corazón y en su entrega al ser amado, proviene –a la sazón– de un cuento de hadas infantil titulado *Corazón de Oro* y de la niña que protagonizaba su historia, capaz de atravesar el bosque y de sufrir múltiples pérdidas sin dejar por ello de mirar al futuro con optimismo. *"Corazón de Oro es Bess en mi película"*, dice von Trier, y hasta tal punto ese impulso originario se deja sentir también sobre Karen y Selma (figuras del mismo temple) que el cineasta no ha dudado en considerar al tríptico formado por **Rompiendo las olas, Los idiotas** y **Bailar en la oscuridad** como *"mi trilogía* Corazón de Oro*"* (5).

Bess, Karen y Selma son el punto de partida para la construcción de las tres historias, y sus películas respectivas se organizan, además, sobre una línea dramática común: el itinerario de la mujer inocente y generosa, idealista y limpia de corazón, aferrada con intransigente determinación a unas convicciones íntimas que vive y siente con una intensidad tan irracional como indestructible. Convicciones de las que termina siendo prisionera y que la conducen invariablemente al autosacrificio personal.

Pero no sólo en su memoria de infancia encuentra von Trier las referencias que necesita para crear este tipo de heroína. Sus deudas con el cine que más admira y que más tiene presente se revelan también en otras raíces que alimentan decisivamente a la película. Por un lado, la figura de Juana de Arco (en la versión de Dreyer) y la Gelsomina de Fellini (en **La strada** –*La strada*, 1954–), las dos

películas de las que el director le mostró varios fragmentos a su actriz, la británica Emily Watson, durante la preparación del film: *"Me dijo que le gustaría que yo hiciera una fusión de esos dos personajes"* (6). Por otra parte, la **Gertrud** (*Gertrud*, 1964) de Dreyer (¡de nuevo Dreyer!), aquella inolvidable mujer de la que el joven danés llegó incluso a tomar prestada su divisa emocional y testamentaria (*Amor Omnia*) como posible título de su película, antes de que el productor le pusiera el veto a semejante idea.

Von Trier era plenamente consciente de la novedad que suponía para él tener como protagonista a una mujer, *"aunque esto ocurre en todas las películas de Dreyer. Y una mujer que sufre, además"* (7), lo que nos remite de nuevo al universo dreyeriano. No por casualidad, las dos figuras femeninas que completan el cuadrilátero referencial básico de **Rompiendo las olas** no son otras que la Anne de **Dies Irae** (*Dies Irae*; Carl Theodor Dreyer, 1943), otra mujer joven que muere víctima del oscurantismo religioso más intolerante, y la Inger de **La palabra** (*Ordet*, 1955), defensora convencida de la fuerza del amor por encima de las viejas tradiciones y protagonista también de una milagrosa resurrección.

Descendiente inequívoca de Juana, de Anne, de Inger y de Gertrud, la Bess de von Trier necesitaba encontrar una encarnación singular. No le valía a su creador cualquier tipo de actriz. Requería una intérprete dispuesta a ofrecerle una disponibilidad emocional plena, y la encontró en la debutante Emily Watson después de que otras estrellas más conocidas, y teóricamente más rentables de cara a la taquilla, rechazaran implicarse en el proyecto, como fue el caso de Helena Bonham-Carter.

Cinco años de preparación, entre esfuerzos para sacar adelante el proyecto, reescritura de guiones, localización de exteriores y búsqueda de actores, consume el cineasta en el giro copernicano que supone **Rompiendo las olas**. Al principio había pensado rodar la historia en la costa oeste de Jutlandia, después en Noruega, más tarde en Ostende (Bélgica) e incluso en Irlanda, antes de decidirse, finalmente, por la isla noroccidental escocesa de Skye, cuyos paisajes habían atraído, durante el siglo XIX, a numerosos escritores y pintores del romanticismo. Y es precisamente sobre sus planicies, entre sus formaciones rocosas y escarpadas, donde el cineasta (acompañado tan sólo por el operador Robby Müller) filma por anticipado, mucho antes de iniciar el rodaje propiamente dicho, los planos que luego servirán para abrir cada uno de los siete capítulos en los que se divide la historia.

Finalmente, el rodaje comienza a finales de otoño de 1995. Habían pasado ya más de siete meses desde la firma del "Manifiesto Dogma 95", pero von Trier reconoce que para hacer su película no siguió al pie de la letra las reglas del famoso "Voto de Castidad" propugnado en aquel texto. De ahí, por ejemplo, que no dude en colorear digitalmente por ordenador (con la ayuda de un artista danés experto en pintura romántica, Per Kirkeby) esos planos de paisajes, sólo aparentemente estáticos, que abren cada capítulo y que ordenan los diferentes bloques en los que se divide la acción.

Con todo, la apuesta mayor de la película en el terreno estilístico descansa sobre la determinación de no prefigurar la puesta en escena de cada secuencia para dejar la más completa libertad de movimientos a los actores: *"Cada escena se rodaba en continuidad tal y como había sido escrita, pero éramos completamente libres en nuestros movimientos"*, recuerda Emily Watson al comentar el rodaje. *"Robby Müller elegía el lugar de salida más adecuado para poder moverse y seguirnos con la cámara. En la toma siguiente, Lars*

nos pedía cambiar, hacer otra cosa. Se rodaban una media de cuatro o cinco tomas. Cada una correspondía a la misma escena, pero todas eran diferentes" (8).

Los actores se ven invitados e impulsados, de esta forma, a buscar la mayor intensidad posible en sus interpretaciones, a proponer nuevos movimientos y entonaciones hasta el punto de modificar incluso la escenografía mediante su propia y personal inspiración. *"Dejábamos avanzar la continuidad"*, cuenta el director, *"para permitir a los actores una libertad de expresión más amplia. En el caso de Katrin Cartlidge, que tenía experiencia, la intensidad de su interpretación se debilitaba con cada toma. A Emily Watson, en cambio, podía darle instrucciones muy precisas, lo que la permitía afinar su expresión a medida que se avanzaba. De hecho, he conservado sistemáticamente la última toma de cada escena con Emily, mientras que para las de Katrin elegía siempre la primera"* (9).

Nacen así esas imágenes inestables, vibrantes y nerviosas, filmadas en cinemascope y capturadas por una cámara llevada siempre a mano, con las que Lars von Trier les arranca a los actores sus registros más íntimos y reveladores por el procedimiento de "robarles" –casi literalmente– las expresiones más intuitivas, recónditas o incontrolables de sus *performances*. Posteriormente, frente a la pantalla del Avid, esa obsesiva búsqueda de la autenticidad fundamenta el esfuerzo por reforzar al máximo la intensidad y la "verdad" de la interpretación, lo que le lleva a montar siempre la toma más reveladora o penetrante (en lo que atañe a la expresión dramática de los actores) sin preocuparse de la estabilidad del encuadre ni de posibles desenfoques, ni del respeto por el eje, ni de los *raccords* de mirada.

Esta opción moral de montaje, que privilegia la sinceridad de la expresión sobre la gramática del lenguaje, genera una sintaxis sincopada con pequeñas –casi imperceptibles– pero abundantes rupturas de la continuidad espacio-temporal dentro de cada secuencia. Sin embargo, la fuerte determinación que guía al cineasta por ese camino consigue conformar una nueva y heterodoxa continuidad hecha de fogonazos abrasadores, de instantes fugaces, intermitentes y apenas perceptibles, que se superponen y se enriquecen mutuamente hasta crear una nueva ilusión en la que el "efecto realidad" sale extraordinariamente reforzado. No estamos lejos de **Opening Night** (John Cassavetes, 1977) o de **Una mujer bajo la influencia** (*A Woman Under the Influence*; John Cassavetes, 1974) (10). Podría pensarse que la herencia de Cassavetes germinaba de nuevo.

La búsqueda estética de **Rompiendo las olas**, que tiene algo de impaciente y de ansiosa, que parece fruto de un impulso intransigente en su afán por arrancar ramalazos de verdad a los intérpretes, configura un estilo que trata de ir al encuentro de la historia: *"Quería dar a la película la forma más realista posible, una impronta más documental"*, dice von Trier, puesto que, *"contada de una manera más tradicional, esta historia hubiera sido difícilmente soportable. Se adopta un estilo que sirve de filtro, y ese estilo, que es el del documental en bruto, permite al espectador aceptar la intriga tal y como es"*. Plenamente consciente, pues, de que necesita un "filtro", *"una señal codificada que el espectador se encargue de descodificar"* (11), el cineasta pone en marcha un alambicado procedimiento para reforzar al máximo la apariencia documental de su película.

Las imágenes filmadas en soporte fotoquímico, en Panavision y super 35 mm, fueron "telecineadas" para pasarlas a soporte magnético, a fin de trabajar sobre el color y poder hacer un etalonaje en vídeo. El producto así obtenido se "kinescopaba" posteriormente para volver a un soporte cinematográfico, lo que tenía como resultado una acentuación deliberada del grano y de la textura. El juego con las potencialidades tecnológicas del cine (ese fetichismo del que el autor nunca ha podido desprenderse) regresa por esta vía al universo de Lars von Trier, pero ahora lo hace al servicio de una operación que trata de reforzar el naturalismo de la representación. Donde antes se buscaba la especulación plástica y la experiencia hipnótica, ahora se persigue una forma que comunique in-

mediatez y sinceridad para hacer digerir a los espectadores la experiencia existencial de un personaje extremo que vive de forma extrema unas situaciones extremas.

El siguiente paso en esta dirección será todavía mucho más radical, y llevará por título **Los idiotas**, película en la que ya la mayor parte de las situaciones discurren, crecen y se desarrollan a partir de la improvisación de los actores. Decidido por fin a asumir íntegramente los mandamientos de su propio Dogma, von Trier se despoja de todo artificio, reduce el equipo al mínimo, lleva personalmente la cámara a mano durante todo el rodaje y deja fluir la puesta en escena mientras persigue infatigable a sus intérpretes. Después llegará **Bailar en la oscuridad**, con la que vuelve a refugiarse en los códigos bien conocidos del musical clásico –de nuevo su juego con las referencias genéricas– para potenciar el sentido dramático de una historia estrictamente gemela de la de **Rompiendo las olas**, y filmada, estilísticamente, en la misma longitud de onda que ésta.

Estas tres singularísimas películas integran, pues, una segunda trilogía que da cuerpo a una alternativa perfectamente diferenciada –pero no totalmente antagónica– de la que puso sobre las pantallas la primera trilogía. De la imagen vuelta sobre sí misma se ha pasado al trabajo plenamente consciente y analítico sobre la herencia de la tradición, el manierismo que busca la autosatisfacción formalista deja paso a una "reinvención" capaz de restituir, simultáneamente, la vibración emocional de la experiencia real y la reflexión sobre los mecanismos de la representación. Von Trier sigue trabajando sobre las referencias que le ofrece el cine preexistente, pero ahora lo hace para dar a esos materiales una densidad y una formulación nueva que viene a reivindicar su capacidad de interpretar el mundo.

3. Naturaleza y alcance de una propuesta

La historia que nos cuenta **Rompiendo las olas** nos sitúa ante un personaje tan irreductible como el de Bess McNeill. A medio camino entre la locura y la santidad, su forma de expresar el amor, de vivir la creencia religiosa y de enfrentarse a la adversidad –primero por la ausencia y luego por la enfermedad de su esposo– le lleva tanto a refugiarse en un imaginario diálogo con Dios como a la autoinmolación para salvar al ser amado. Pero esas vivencias, que el personaje exterioriza de forma neurótica y que vive permanentemente casi en estado de trance, no tienen cabida ni en las pautas represoras y excluyentes de la rígida comunidad calvinista a la que pertenece (que reprueba el alcohol, la música, el baile, la presencia de extranjeros y hasta las campanas de las iglesias *"porque son obra de los hombres, y no de Dios"*), pero tampoco en los cauces de la vida real, de la misma forma que entra en contradicción también –y aquí llegaríamos al meollo de la cuestión– con los códigos tanto del realismo convencional como del melodrama genérico, ya sea en su expresión clásica como en su expresión manierista, modelo Douglas Sirk, para entendernos.

Es indudable, sin embargo, que la apuesta fundamental de von Trier al dibujar una figura como la de Bess no es otra que la de reivindicar la expresión libre de los sentimientos y del fervor religioso: *"Los valores que yo estimulo en **Rompiendo las olas** están en total oposición con los que adquirí en mi infancia. Mi familia no tenía devoción religiosa, y por eso yo siempre evitaba entonces todo aquello que la película contiene de religiosidad o de impresiones anticuadas. No había ninguna razón para exponer las cosas tan desvergonzadamente como lo hago en la película"* (12).

El comportamiento y la personalidad de Bess rebasan los límites de

la cordura y de la lógica, transgreden las leyes de lo que el sentido común, la sociedad y las religiones han definido como "normalidad". Su inocencia y su pureza parecen "fuera del mundo", y ni siquiera los seres que la quieren y la defienden (su marido, su cuñada) pueden comprender del todo la motivación y las razones de su conducta. Por mucho que la acción transcurra en una apartada y solitaria aldea de la costa norte de Escocia, el contraste se acentúa más todavía al situar von Trier la historia a comienzos de los años setenta (una época en la que el estatus de la mujer estaba empezando a cambiar), por lo que el choque con la mentalidad de los espectadores contemporáneos del film –y con lo que éstos se hallan dispuestos a considerar como "normal"– se hace más estridente aún.

El itinerario de esta heroína está sembrado de obstáculos y amenazado por diferentes estructuras de poder: la religión y los clérigos, la comunidad y la presión social, el hospital y los médicos. La estructura del melodrama es casi canónica en este sentido, pero en su interior aparece una formidable fuerza transgresora: la de una mujer que, frente a todas esas barreras, exhibe una indestructible determinación interior y opone el impulso sin límites de una pasión que ella vive como fuerza curativa y redentora, que la lleva primero al sacrificio erótico y luego a la inmolación vital como gestos vivificadores, sin pretensión alguna de edificar una alternativa moral ni de plantear un desafío ideológico. Lo desmesurado y lo inefable, lo sublime y lo ridículo se fusionan y se alternan, sin solución de continuidad, dentro de su particular manera de vivir y de entender el amor.

Ese itinerario, en cuyas estaciones de paso algunos han querido ver un estrecho paralelismo con la vida de Cristo (13), puede verse también como una afirmación pagana, arrogantemente humana y lindante con la blasfemia. El relato cristiano de sacrificio y de entrega se convierte, desde esta perspectiva, en un desafío que rebasa todas las fronteras de la racionalidad, que se revuelve contra los fundamentos religiosos y que camina desde el amor humano hasta el milagro sobrenatural a través del goce erótico, el sacrificio sexual y la autodestrucción masoquista. Contra todas las religiones (la de Dios y la de la medicina), la fuerza incombustible de Bess descansa esencialmente sobre la fe en ella misma, en su fortaleza interior y en su capacidad para construir su propia y herética religión.

Conforme a esta humanísima liturgia individual, Bess pone en escena su propio diálogo con un Dios privado, que ella misma se inventa para uso particular y que von Trier filma –no debe olvidarse– como una conversación monologada de estricta naturaleza esquizofrénica, puesto que es siempre Bess (y sólo Bess) quien se interroga y se responde a sí misma, cambiando la tonalidad de su voz cuando pronuncia las palabras que ella atribuye a la divinidad. Y si la protagonista de **Rompiendo las olas** escenifica en medio de la soledad y del aislamiento su particular diálogo con Dios, Selma escenifica sus fantasías musicales en el interior de su propia cabeza y como parte de su imaginario soñado dentro de **Bailar en la oscuridad**. Las dos huyen con esos recursos de una realidad que las acosa y las hace sufrir, como si estas mujeres –singulares heroínas de crueles cuentos de hadas– tan sólo pudieran tomar en sus manos las riendas de su propio destino abstrayéndose de todo y de todos, refugiándose y aislándose en el ámbito intransferible de la invención imaginaria o fantaseada.

"Bess interpreta el resultado de sus actos como si se tratara de un milagro", dice von Trier; pero lo cierto es que él mismo, haciendo uso de sus poderes como demiurgo y articulador del relato, refuerza esa creencia al montar intencionadamente en paralelo, dentro

del capítulo 6, la primera entrega sexual de Bess a un desconocido y la reanimación de Jan en el hospital. El efecto que genera ese montaje identifica la ilusión que Bess se construye para sí misma y el sentido de la narración. Es éste un procedimiento, una intervención "fuerte", que el autor no se permite, sin embargo, al final de la película, cuando el precedente sentado antes le permite sugerir ya –sin necesidad de que una operación de montaje venga a establecer explícitamente ninguna relación causal– que la curación de Jan acaso pudiera ser consecuencia del autosacrificio de Bess.

Esta identidad entre el autor y su personaje, entre la vivencia existencial de Bess y el punto de vista de Lars von Trier, no es –contra lo que pudiera parecer en un acercamiento precipitado– una relación unívoca ni cerrada. El cineasta no es tan ingenuo, ni mucho menos tan naíf, como su criatura; sabe perfectamente que está construyendo una historia *"muy provocadora y totalmente inverosímil"* (14), y sabe también que el retrato de Bess no es otra cosa que un exorcismo, una exacerbación estilizada de todo lo que él había sentido como proscrito en los tiempos de su infancia.

Podríamos decir que tiene una doble necesidad. Por un lado, siente la urgencia y el deber de creer y confiar en su criatura, de apostar por ella, de respetar sus creencias y de serle fiel, de ofrecerle razones vitales y morales de fondo a una mujer que defiende de manera tan radical su propia y heterodoxa visión del amor y de la vida. De ahí que se ocupe de apuntalar dramática y narrativamente una identidad férrea con el punto de vista de su protagonista. Por otra parte, su mirada personal es diferente, su "saber narrativo" y su aprendizaje estético le distancian de Bess y de sus postulados, lo que le hace buscar mecanismos para expresar esa distancia y esa reflexión sin adoptar una postura irónica, sin subirse a ninguna atalaya desde la que mirar con superioridad a su personaje. De aquí su opción por una arquitectura estilística y formal capaz de dar cuerpo a ese *décalage* entre el discurso de la película y la visión del mundo de su protagonista.

De este doble compromiso extrae **Rompiendo las olas** su sinceridad y su belleza de fondo, lo más valeroso de su reto y la verdadera naturaleza de su propuesta. Todo empieza con una mirada fundadora, capturada –no precisamente por azar– cuando el cineasta se queda a solas con su actriz, expulsa del set a todo su equipo, coge personalmente la cámara sobre sus hombros, le pide a Emily Watson que se vuelva hacia él y la filma (dentro de un primerísimo plano de encuadre muy cerrado sobre su rostro) en el acto ficcional de salir al exterior de la iglesia, cuando han transcurrido tan sólo apenas dos minutos de proyección (15). Esa mirada quiebra de pronto, inesperadamente, de forma admonitoria y anunciadora, los fundamentos de la ilusión naturalista. Los ojos de Bess delatan a la cámara que la filma y, a partir de entonces, comienza la representación: el plano se corta bruscamente y entra el primero de los paisajes coloreados, cabecera con rótulo incorporado (*"Capítulo 1: Bess se casa"*) del primer segmento del film.

Esa mirada cómplice y transgresora, mantenida deliberadamente sobre la cámara durante algunos segundos, fulmina de golpe y por sorpresa toda posibilidad de identificación con la historia que von Trier se dispone a narrar. Es una mirada que expresa confianza y expectación, inquietud y diversión simultáneamente. Es el gozne que fusiona la relación entre el creador y su criatura, el gesto que funda la identidad narrativa entre ambos, al mismo tiempo que pone en cuestión, y empieza a dinami-

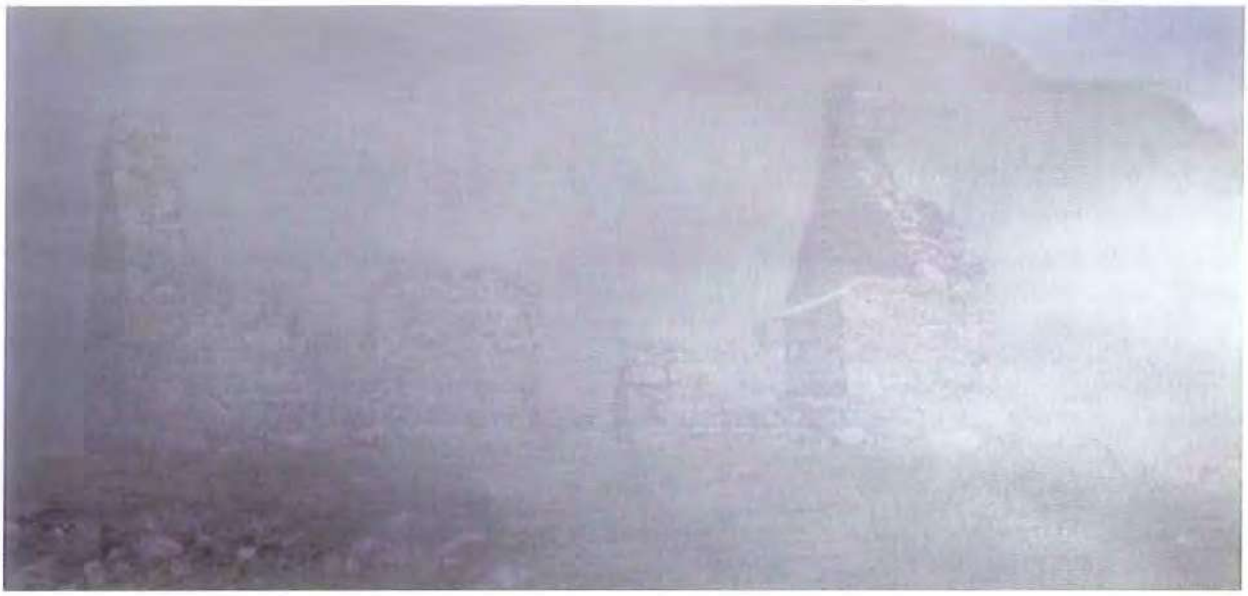
tar, la identidad entre el espectador y el relato, entre la vida ficcional de Bess y el sentido de la narración que se levanta sobre ese pilar autodenotativo.

Bess sale de la iglesia tras recibir las admoniciones de los clérigos, y Lars von Trier la pone en el mundo con ese plano-mirada que es, en sí mismo, el verdadero prólogo de la película. Después vendrán otras miradas igual de cómplices (otras tantas rupturas de las leyes de la transparencia y del relato clásico), diseminadas de forma intermitente por el cineasta a lo largo del metraje. Entre ellas, la mirada furtiva que Emily Watson lanza a la cámara en el capítulo 4, cuando Jan regresa del hospital y suben las escaleras de su casa en medio de una alegre secuencia musical de montaje (16), y la mirada que de nuevo recoge la cámara cuando Bess se vuelve hacia ella antes de subir por segunda vez al barco camino de su sacrificio final. Ésta es la última imagen que veremos de Bess antes de que vuelva destrozada al hospital poco antes de morir. Es un plano de despedida, el último plano de comunión entre el creador y su criatura, con el que Lars von Trier abandona a su protagonista, todavía viva y consciente, a punto de dar un paso sin retorno sobre una barcaza en medio del agua.

Al agua del mar volverá finalmente, camino de su redención, el cadáver de Bess en la secuencia final de la película, como ya lo había hecho también anteriormente, por otra parte, Leo Kessler en el desenlace de **Europa**, sumergido en el fondo del río y a la deriva, camino del mar. Y en el agua (un elemento fundamental y a la vez mítico para Lars von Trier, que juega un papel revelador en casi todas sus películas) (17) encontrará también la heroína el camino de su metafórica resurrección cuando un inesperado plano de audacia infinita –*"que sólo pertenece a Bess y al cine"*, como ha dicho Frédéric Strauss (18)– clausure con un broche de inaudito ingenuismo naíf preñado de resonancias milagrosas (ese encuadre cenital con las campanas celestiales) el discurrir de esta fábula escéptica sobre los infortunios de la virtud.

Entre medias, los ocho paisajes con formato de postal coloreada y con el título del bloque al que dan entrada (siete capítulos y un epílogo) trabajan en la misma dirección. Son otros tantos planos de encuadre fijo, inserciones de carácter brechtiano sobre cada una de las cuales se escucha una canción de los años setenta (19) (la misma época en que transcurre la historia), y tienen como función subrayar la ordenación articulada del relato. El recurso introduce un comentario distanciador y externo de la acción, del que se encargan tanto las letras de las canciones (elegidas ex profeso por su relación más o menos evidente con los avatares del capítulo que sigue) como la propia capacidad alegórica de esas imágenes: una combinación que se expresa con multiplicadora fuerza expansiva, por ejemplo, en el plano que hace de pórtico al epílogo, donde las aguas de un río (metáfora de la eternidad) circulan bajo un puente (alegoría de la pasarela entre la vida y la muerte), mientras suenan los compases de *Life on Mars* (David Bowie) para introducir el tránsito de Bess hacia la vida en otro mundo.

La operación se completa con *"esa particular forma de ascesis"* estilística que trata de construir *"un correlato plástico a la exaltación de la desmedida historia"* que se nos cuenta. Una opción que rompe abiertamente con todas las normas de la planificación clásica, y en la que, según describe Antonio Weinrichter, *"las líneas de fuga sustituyen con ventaja a una composición centrada convencional en beneficio de la experiencia emocional del espectador"* (20). Sólo que esa estética no genera únicamente un efecto de acoplamiento naturalista con la vibración melodramática de la historia y de su protagonista. Lo que también busca von Trier de forma constante (mediante las miradas de Bess a la cámara, las cabeceras de capítulo con su cromatismo manipulado, la música pop no diegética sobre aquéllas y la tensión generada por una cámara en permanente movimiento) es recordar sin tregua a los espectadores que están lejos de contemplar



una pieza realista o de hallarse ante una ventana transparente para observar a su través una historia real.

Con su buscada textura granulosa, con las violentas panorámicas que giran de un rostro a otro, con la quiebra intermitente de la ilusión naturalista y con la vibración de la cámara llevada a mano, **Rompiendo las olas** recuerda una y otra vez que esta historia ha sido grabada, que los actores están siendo filmados en el acto de desplegar todo su esfuerzo para dar credibilidad a los personajes, que la exasperación emocional de Bess está siendo filmada (por esa cámara a la que ella mira descaradamente de vez en cuando) dentro de un rodaje-*verité* que reviste con los códigos y con las pautas visuales propias del reportaje de urgencia *"esa composición lírica tan sutil"* (21) que von Trier ha tejido a modo de íntimo exorcismo.

La propuesta estética de la película trata de ofrecer al espectador esa *"señal codificada"* de la que hablaba su director, esa apariencia formal de estirpe documental para *"hacer que la historia parezca un poco como la vida real"* (22), porque efectivamente, tiene razón von Trier, *"contada de una manera tradicional, esta historia hubiera sido difícilmente soportable"*. La doble operación tiene por objeto, de un lado, liberar el máximo de energía para la expresión dramática de los sentimientos a fin de contar la historia de Bess sin renunciar a una fuerte implicación emocional con ella y, de otro, proponer un lenguaje –a la vez codificado y distanciador– que pueda ofrecer un punto de vista, una distancia, sobre la historia en cuestión.

La implicación emocional nos acerca a la humanidad del personaje, nos lo hace cercano y conmovedor pese a lo excesivo del retrato. El lenguaje elegido nos despierta la conciencia de que estamos ante una representación, ante una "forma" que nos propone implicarnos en lo que Frédéric Strauss ha llamado *"reportaje de*

Capítulo 6: Fe

la ficción". Emoción y reflexión, sentimientos y distancia, desgarro y formalización conviven, simultáneamente, en este consciente *"simulacro de cine-verdad que acaba transformándose en el eje estilístico del film"* (según el acertado diagnóstico de Àngel Quintana) (23). Nos colocamos así en la perspectiva que ofrece el camino más productivo para acercarnos al misterio de fondo que ofrece **Rompiendo las olas**.

Las intensas sacudidas emocionales que provocan la existencia y la vivencia de Bess McNeill corren paralelas con la vibración y la urgencia de una propuesta estética que, lejos de imponerse por encima o de distanciarse artificiosamente de aquel desgarro vital, camina al encuentro de éste sin dejar de plantear una jugosa reflexión dialéctica sobre el sentido y la forma, sobre la vida y el cine. Una formulación que viene a reivindicar sin pudor los cauces del melodrama al mismo tiempo que propone una relectura consciente del género desde el territorio del *kitsch*.

Frontera ambivalente de la ilusión, indagación sincera en los abismos del amor y de la muerte, **Rompiendo las olas** nos confronta con unas imágenes que, sin dejar de ser reflexivas, adultas y distantes, consiguen rebasar el espacio de la ficción para afectar, con su turbulento arrastre emotivo, tanto a quien las filma como a quien las contempla. Es el triunfo supremo de la puesta en escena dentro de un film que simula alejarse de ella para zambullirse en los torbellinos de la vida. Es la gran conquista de la película.

NOTAS

1. Declaraciones de Lars Von Trier a Stig Björkman, en *Sight and Sound*, vol. 10, nº 8. Octubre de 1996.

2. *"Hago películas para intentar encontrar la magia del cine, como un alquimista que intenta fabricar oro y no lo consigue jamás, pero sigue intentándolo una y otra vez"*. Declaraciones a Thierry Jousse y Frédéric Strauss, en *Cahiers du Cinéma*, nº 449. Noviembre de 1991.

3. Lars Von Trier a Thierry Jousse y Frédéric Strauss, en op. cit.

4. Declaraciones a Stig Björkman, en *Cahiers du Cinéma*, nº 524. Mayo de 1998.

5. Björkman, Stig: *Lars Von Trier. Entretiens avec Stig Björkman*. Ed. Cahiers du Cinéma. París, 2000.

6. Declaraciones a Marie-Anne Guérin, en *Cahiers du Cinéma*, n º 506. Octubre de 1996.

7. Declaraciones a Stig Björkman, en op. cit., 2000.

8. Declaraciones a Marie-Anne Guérin, en op. cit.

9. Declaraciones a Stig Björkman, en op. cit., 2000.

10. Debe recordarse que ambas películas están protagonizadas por sendas mujeres no conformistas (Myrtle y Mabel) en rebelión contra el entorno que trata de confinarlas dentro de un determinado rol (actriz de éxito, ama de casa) y a las que se acusa de ser caprichosa y extravagante (a la primera) o mentalmente inestable (a la segunda), lo que ofrece una llamativa equivalencia con la personalidad incontrolable de Bess y con el acoso social al que ésta es sometida para tratar de encauzar su comportamiento.

11. Declaraciones a Stig Björkman, en op. cit., 2000.

12. Declaraciones a Christian Braad Thomsen, en el diario *Politiken*. 06/07/1996.

13. Enfrentamiento con los doctores de la ley (los clérigos que rigen la comunidad); sacramento (boda y fin de la virginidad); relación particular con Dios (las conversaciones que Bess pone en escena); calvario hacia la cruz (la entrega erótica a los desconocidos durante la enfermedad de Jan); sacrificio (el segundo viaje al barco donde la espera el tormento); muerte (final en el hospital); la tumba vacía que encuentran las mujeres (el féretro donde tampoco yace el cuerpo de Bess); resurrección (las campanas en el cielo). Para un desarrollo de esta lectura, véase: Audé, Françoise. "**Breaking the Waves**. Diable d'exorcisme", en *Positif*, nº 428. Octubre de 1996.

14. *"Una de las razones que me llevó a realizar esta película fue la de 'testar' una intriga muy provocadora y totalmente inverosímil. Me dije: si conseguimos que el público la acepte y la llegue a digerir, la apuesta estará ganada..."*. Declaraciones a Stig Björkman, en op. cit., 2000.

15. *"Lars hizo salir a todo el mundo del plató. Quería obtener una mirada. Entonces la filmó él mismo mientras me hablaba. Esa mirada, que luego ha conservado en la película, estaba destinada a él"*. Declaraciones de Emily Watson a Anne-Marie Guérin, en op. cit.

16. Lars Von Trier confiesa que esa secuencia, *"al estilo de la* Nouvelle Vague*"*, es la que prefiere dentro de toda la película.

17. Recuérdense también la lluvia y la humedad que envuelven casi literalmente la mayoría de la acción en **El elemento del crimen**.

18. Strauss, Frédéric: "À la vie, à la mort", en *Cahiers du Cinéma*, nº 506. Octubre de 1996.

19. La nómina de autores va de Jethro Tull a David Bowie, pasando por Roxy Music, Elton John, T. Rex, Deep Purple, Procol Harum o Leonard Cohen, entre algunos otros.

20. Weinrichter, A.: "**Rompiendo las olas**", en *Fotogramas*. Octubre de 1996.

21. Fernández Santos, Ángel: "El cine convertido en milagro", en *El País*. 02/11/1996.

22. Declaraciones a Christian Braad Thomsen, en op. cit.

23. Quintana, Àngel: "**Rompiendo las olas**. Hacia la santidad mediante la prostitución", en *Dirigido*, n º 251. Noviembre de 1996.

Epílogo: El funeral

Los idiotas

La revolución frustrada

"Toda regla debe ser olvidada" *(Fritz Lang)*

__Idioterne__ lana, 1998ko Cannesko zinemaldian aurkezturikoa, Dogmaren hasiera izan zen Thomas Vinterberg-en __Festen__ lanarekin batera. Filmeko protagonistak gizartearen aurka jaikitzen dira haren oinarrizko zutabeetako bati eraso eginez: arrazoi eta logikarenari alegia. Dogmaren kanonen arabera filmaturikoa, kamera sorbaldan, "bat-bateko" interpretazioekin, __Idioterne__ huts egindako film bat da autorearen arabera, azkenean erasotzen dituen huts berak izango dituena.

Antonio José Navarro

1.

Los idiotas (Dogma nº 2: *Idioterne*, 1998) narra las peripecias de un grupo de presuntos inconformistas de clase media –entre ellos hay publicistas, médicos, profesores de arte...–, quienes deciden provocar a la sociedad burguesa que les rodea haciéndose pasar por disminuidos psíquicos. Es decir, *"fingiendo espasmos"*, *"flipando"*, para encontrar, como dicen ellos, a *"su*

idiota interior". Liderados por Stoffer (Jens Albinus), la comuna de "idiotas" actúa –como bien reseña el crítico británico Richard Kelly (1)– de una forma muy similar a la célula maoísta imaginada por Jean-Luc Godard en **La chinoise** (1967). Desde su base de operaciones –una casa amplia y cómoda, situada en uno de los barrios residenciales más lujosos de Copenhague–, los "idiotas" efectúan incursiones guerrilleras para, posteriormente, regresar a su guarida y someterse a duras sesiones de autocrítica colectiva. Sus víctimas son muy diversas, aunque altamente representativas del enemigo a batir: la clientela de un selecto restaurante de lujo; el arrogante encargado de una factoría de aislantes para la construcción; el picapleitos que les ofrece de forma harto irregular una sustanciosa subvención a cambio de que se trasladen a otro distrito; los potenciales compradores de la casa donde moran los "idiotas", los cuales, sin abandonar nunca su altivez, simulan interesarse por los discapacitados mentales, aunque, en realidad, los detestan. Y como testigo de este caos revolucionario, hallamos a Karen (Bodil Jorgeson), una mujer gris, de clase obrera y mediana edad, desprovista de la exuberancia intelectual y verbal de sus compañeros, pero que cree firmemente en el poder catártico y transgresor de *"fingir espasmos"*.

A pesar de su argumento, **Los idiotas** carece de humor o de ironía. Las *razzias* de los "idiotas" resultan tan humillantes para quienes las sufren como para aquellos que hacen, literalmente, el imbécil. Es tan patético y enervante a la vez observar las contorsiones de los falsos disminuidos psíquicos como ver la mirada inexpresiva, bovina, de la mayoría de sus víctimas. Haciendo gala de una innegable coherencia, en cada secuencia de la cinta la razón es constantemente vapuleada, despreciada: toda oposición a un mundo injusto y cruel, llevada hasta sus últimas consecuencias, pasa por la negación de la lógica y el equilibrio que lo estructuran. Quizá por ello, a ratos, todo es tan grotesco que tenemos la impresión de hallarnos frente a una ruin caricatura del arte de Eugène Ionesco. No en vano, **Los idiotas** es una película fea –incluso podríamos afirmar que repelente– y, especialmente, triste, empapada en todo momento por un melancólico sentimiento de desolación, de angustia. Sensaciones que van *in crescendo* cuando el grupo de "idiotas" se descompone, dejando al descubierto la verdadera naturaleza de sus acciones: un juego extravagante llevado a cabo por cuatro *snobs* pertenecientes a esa misma clase media que tanto se han esforzado en ridiculizar.

Dos secuencias en concreto contribuyen a perfilar, con absoluta nitidez, la despreciable hipocresía de Stoffer y su cuadrilla. La primera es el instante en que un grupo de verdaderos retrasados mentales visita el cubil revolucionario de los "idiotas". Con ademán airado e insolente, Stoffer proclama su disgusto por la presencia de aquellos desdichados, esgrimiendo sus prejuicios clasistas contra unas personas que no pueden evitar ser como son, y aun considerando sus limitaciones, resultan mucho más entrañables, humanas y honestas que Stoffer y sus acólitos. La segunda secuencia muestra cómo Karen, acompañada de Susanne (Anne Louise Hassing) –quien asume en cada actuación de los "idiotas" el papel de enfermera–, se presenta en el hogar de su familia –un lugar tan adusto, sombrío, triste y feo como el propio film– para llevar, hasta sus últimas consecuencias, el compromiso adquirido con *"su idiota interior"*. Ausente de allí durante semanas a consecuencia de la trágica muerte de su bebé, al percibir el odio que destilan los ojos de su marido, Anders (Hans Henrik Clemensen), Karen empieza con sus espasmos e incluso regurgita la comida que estaba masticando. Anders se enfurece y la abofetea con gran brutalidad. Sollozando mientras sangra por la boca, Karen sigue empeñada en expresar su dolor, su frustración, haciendo la idiota. Pero Susanne comprende lo que está sucediendo y se lleva rápidamente a Karen de aquel gélido infierno de seres sin entrañas.

2. Drama adusto, sombrío, **Los idiotas** es un film de una naturaleza casi musical, porque expresa

de un modo inmediato, sin nexos conscientes, un impulso interior, una emoción visceral. Hablar de **Los idiotas** en términos estéticos, analizarla discursivamente, es, como mínimo, temerario, teniendo en cuenta la naturaleza del objeto. Es inútil buscar ayuda en lo abstracto o apelar a inquietudes filosóficas. Al hacerlo, uno se aleja cada vez más de los objetivos apriorísticos que las imágenes de la película se han fijado, ajenos en gran medida a la propia película.

Máximo exponente del movimiento cinematográfico llamado Dogma 95, uno de los elementos más molestos de **Los idiotas** y, por extensión, del Dogma 95, es su implícito moralismo –que no es lo mismo que moralidad–. La moralidad establece unas reglas para uno mismo o, como diría el escritor y filósofo italiano Franco Fortini (1917-1995): *"La moralidad es una coherencia entre valores y comportamiento; una conciencia del desacuerdo. La moralidad se vuelve política en su sentido privado"*. Por el contrario, el moralismo establece unas reglas para los demás, o volviendo al lúcido pensamiento de Fortini: *"El moralismo es el error de quien niega que deban o puedan existir valores y comportamientos distintos de los que la moralidad tiene vigentes en un momento dado"* (2). ¿Y cuál es la raíz del moralismo que impregna el Dogma 95? Un ansia extremista por minar los cimientos, hasta su destrucción, de un supuesto cine burgués basado en el culto al autor, en la dramaturgia y en el artificio visual. Idealista *"acción de rescate"* basada en diez artículos conocidos como el "Voto de Castidad" (3), los cuales pueden resumirse en la negación del artista y del arte en favor de una absoluta sumisión al realismo, pues, según reza el manifiesto, para el Dogma 95 el cine no es ilusión.

No considero un hecho casual que el "Voto de Castidad" tenga diez apartados, al igual que los supuestos mandamientos de la ley de Dios, sobre los cuales la Iglesia católica ha cimentado durante siglos su poder represivo. Como tampoco es gratuito el hecho de que semejante manifiesto se llame Dogma 95. La propia palabra "dogma" define una proposición que se asienta por cierta y como principio innegable de una ciencia. Pero también es el término técnico de la teología católica con que se designan aquellas verdades reveladas definidas solemnemente por un magisterio extraordinario (4). Las imágenes de **Los idiotas** destilan los vahos de la autorrepresión, y al mismo tiempo adoptan un tono francamente intolerante, filtrado por la arrogancia de quien se cree en posesión de una cierta "verdad", evidenciando que el Dogma 95 no es una posición ideológica frente al arte –el propio manifiesto, sin expresarlo jamás abiertamente, niega la "necesidad" del arte–, sino un grito de rabia, una alzamiento revolucionario contra un estado de cosas.

3. Según explica Lars von Trier (5), guionista y director de **Los idiotas** –y coautor, además, junto a Thomas Vinterberg, del "Manifiesto Dogma 95"–, quería demostrar con su película que pueden hacerse películas sin parecido

alguno con **La guerra de las galaxias** (*Star Wars*; George Lucas, 1977). Una intención sin duda muy elogiable, pero de escasa ambición y muy corto alcance. Se habla a menudo, y con razón, de la desintegración creativa y cualitativa del cine comercial *made in Hollywood* –¿del cine narrativo clásico?–. La apabullante obviedad de semejante fenómeno convierte en estéril toda tentativa encaminada a demostrarlo. Basta enumerar títulos tan significativos –y execrables– como **Al diablo con el diablo** (*Bedazzled*; Harold Ramis, 2000), **El regreso de la momia** (*The Mummy Returns*; Stephen Sommers, 2000), **Pearl Harbor** (*Pearl Harbor*; Michael Bay, 2001) o **El mosquetero** (*The Musketeer*; Peter Hyams, 2001). Estableciendo una comparación con este celuloide de derribo, cualquier película Dogma 95 como **Los idiotas** –cf. **Celebración** (Dogma nº 1: *Festen*; Thomas Vinterberg, 1998), **Lovers** (Dogma nº 5: *Lovers*; Jean-Marc Barr, 1999)–, posee un plus de insolencia y riesgo que ninguna de las citadas atesora. Pero si la agonía del cine hollywoodiense es un hecho, no lo es menos la crisis del cine de autor en su acepción más arriesgada e innovadora. ¿Qué filmes "de autor" están, hoy en día, a la altura de **Hiroshima, mon amour** (*Hiroshima, mon amour*; Alain Resnais, 1959), **Gertrud** (*Gertrud;* Carl Theodor Dreyer, 1964), **Satyricon** (*Fellini-Satyricon*; Federico Fellini, 1969), **Sanatorium pod Klepsydra** (Wojciech J. Has, 1973), **El quimérico inquilino** (*Le locataire*; Roman Polanski, 1976) o **De la vida de las marionetas** (*Ur marionetternas liv*; Ingmar Bergman, 1980)? La respuesta es bien sencilla: ninguno.

¿Por qué? Sin duda porque una parte del cine de autor contemporáneo, al igual que el Dogma 95, se rueda "contra alguien" o "contra algo". Involuntariamente se parodian las poses y actitudes de un Lindsay Anderson, santón de los *Angry Young Men* del "nuevo cine británico" o *Free Cinema*, contrario a que se considerara al cine como un mero entretenimiento; de un François Truffaut, quien denunciaba una *"cierta tendencia del cine francés"*, invitando a rodar en las calles, fuera de los estudios, con actores no profesionales; de Hans Richter, ideólogo del *New American Cinema*, señalando al documental como fuente de inspiración para aprovechar los recursos creativos que ofrece la realidad (6); de los jóvenes cineastas alemanes firmantes del "Manifiesto de Oberhausen" en febrero de 1962, exigiendo una total independencia frente a intereses comerciales o artísticos. Todos ellos son los padres putativos de un Dogma 95 incapaz de aportar savia nueva a lo ya hecho, a lo ya experimentado por personajes mucho más ilustres que Lars von Trier. En este sentido, la visión de **Los idiotas** es como una especie de viaje a través del tiempo: su construcción visual –la cámara al hombro, la sobreexposición fotográfica, las actuaciones "improvisadas"– y su dramaturgia episódica, no-narrativa, avivan en la memoria los recuerdos sobre los primeros cortos experimentales de John Schlesinger –**Sunday in the Park** (1956) o **Terminus**

(1960)–, la etapa "maoísta" de Jean-Luc Godard –**Deux ou trois choses que je sais d'elle** (1967)–, y la provocativa brusquedad ideológica, por distintos motivos, de **Flaming Creatures** (1963), realizada por el estadounidense Jack Smith (7), o del alemán Peter Fleischmann y su **Escenas de caza en la Baja Baviera** (*Jagdszenen aus Niederbayern*, 1969).

En el campo de la expresión artística, sea cual sea su naturaleza –pictórica, literaria, escultórica...–, cualquier dogmatismo desemboca, forzosamente, en un alarde de vacuidad. El genio, el talento, la inspiración, el pensamiento individual del creador son libres, espontáneos, e incontrolables, irreprimibles. El pintor alemán Caspar David Friedrich (1774-1840) desaconsejaba anteponer un uso técnico a la expresión del sentimiento, pues éste debe ser conformado, pero no sometido a la norma. Dogma 95 está en contra de todo ello: *"Los lemas del individualismo y la libertad crearon obras durante un tiempo, pero no cambiaron nada. (...) Justificar un argumento con la vida interior de los personajes es demasiado complicado, y no es 'arte elevado'. (...) Ya no soy un artista. Mi meta absoluta es sacar la verdad de mis personajes y de mis escenarios"*. Filósofos y teóricos de la estética han sostenido durante mucho tiempo que en una ficción se utilizan unos hechos mucho más elaborados que lo propiamente factual para decir la verdad de forma más o menos condensada; dicho de otra forma, la "verdad" no es algo literal o verificable, sino que puede darse en el terreno de la poética narrativa. ¿He aquí la causa de por qué **Los idiotas** es un film desprovisto de todo misticismo, de todo *pathos*? Lars von Trier parece ignorar que el arte, el cine, no tiene relación con la lógica cartesiana, con un método científico –el Dogma 95 recuerda, de manera muy vaga, algo parecido a una "fórmula" química...–, con elementos controlables, medibles. El arte, el cine, suelen obedecer a la "lógica" de los sentidos y de las emociones, y éstos son los grandes ausentes en cada secuencia, en cada plano de **Los idiotas**.

Objetar que **Los idiotas** no es el film transgresor, de sabor agrio, como pretendía su enmascarado autor –Lars von Trier, fiel a los postulados del Dogma 95, no "firma" la película–, no es adoptar, como muchos admiradores del movimiento puedan sospechar, una actitud reaccionaria, alienada con el *mainstream* fílmico. **Los idiotas** es, sin duda, una virulenta protesta social y, muy a pesar de von Trier, artística. Pero su estructura formal, el toque personal y las ideas –cinematográficas, morales, políticas...– están carcomidas por el tópico "progre" y carecen de la franqueza emocional y de la severidad intelectual que detentan, por ejemplo, el Bergman de **El silencio** (*Tystnaden*, 1963) y el Fellini de **Ensayo de orquesta** (*Prova d'orchestra*, 1978). Allí donde estos grandes creadores resultan feroces y lúcidos, pero también poéticos y concisos a un tiempo, von Trier deviene prosaico, deslavazado y un tanto histérico. Ya no cuenta la fuerza del film, pues éste, con sus reglas ya establecidas desde el comienzo, pierde el carácter de descubrimiento, de experiencia, que todo film debe tener. El drama, la dulzura, la reflexión derivan en simulación y charada. Tal vez esa *"búsqueda de la emoción pura"* intuida por el crítico danés Stig Björkman, haya sido sacrificada por un mensaje tan directo como falto de espesor: en una sociedad cada vez más rica –desde un punto de vista material– los individuos son cada vez más pobres espiritualmente y más infelices; en tales circunstancias el idiota se muestra como un ser visionario (8).

No obstante, pese a estos buenos propósitos, **Los idiotas** es, desde un punto de vista humanista, un film gélido y rígido como un cadáver. Los mejores instantes de la cinta (que, contra todo pronóstico, los tiene: cf. la escena donde

Jeppe –Nikolaj Lie Kaas– y Josephine –Louise Mieritz– hacen el amor en la acogedora intimidad de una pequeña habitación, ajenos a la ruidosa orgía que tiene lugar en el salón de la mansión) son aquéllos en los que Lars von Trier se permite el lujo de conmoverse –y conmovernos– ante sus personajes, plasmando en imágenes sus tumultuosas emociones y, de paso, las suyas propias como artista. En la secuencia antes mencionada, la cámara al hombro de von Trier deja de danzar algo desbocada alrededor de los actores y, privilegiando el plano fijo, se centra, en un intenso acceso de lirismo, en los rostros y los cuerpos de ambos amantes. El conflicto sartriano entre el ser y el existir queda perfectamente perfilado al chocar la ternura y la delicadeza del encuentro amoroso de Jeppe y Josephine con la frenética actividad de un amasijo de cuerpos en celo, donde Stoffer y sus acólitos copulan para desafiar la moral "burguesa" –incluso se puede ver durante unos segundos, como si fuera un film de Mario Salieri (!), un pene enhiesto entrando alegremente dentro de una vagina dilatada...–. El montaje paralelo de ambos instantes establece, además, una reflexión ultracrítica acerca de la ficción y sus estructuras. Por un lado, deja bien claro que el mutuo y sincero afecto de dos seres humanos puede ser un verdadero acto subversivo en un mundo gregario, huérfano de espíritus libres e individualistas. Y, por otro, desvela la vacuidad del Dogma 95 cuando, a lo largo de esos minutos, **Los idiotas** se transforma en una cinta filosófica en lugar de política, dando prioridad y relevancia al fin y no a los medios. Solamente al final del metraje, von Trier se permitirá el lujo de mostrarse de nuevo humano con sus personajes, cuando asistimos angustiados al acto de fe que Karen realiza en la hostilidad de un hogar que ya no es el suyo y que la repudia con absoluta brutalidad. De nuevo, los primeros planos sirven para que el cineasta –y el espectador con él– impacte con el sufrimiento del personaje. La tragedia existencial e intelectual del momento está expresada de una manera muy explícita, como si el cineasta danés, a diferencia de lo que ocurre en el resto de la película, no deseara perderse en los meandros de la especulación narrativa.

5. Jean-Luc Godard dijo en una ocasión: *"El cine está tan podrido ideológicamente que es mucho más difícil hacer la revolución en él que en cualquier otro terreno"*. Actualmente, esta frase cobra una inusitada vigencia, más aún cuando, indistintamente, apocalípticos e integrados han certificado la defunción de las ideologías y, con ellas, la muerte de una posible revolución social y estética. Es el tiempo de los nuevos bárbaros, cuya exasperada reacción contra la indolencia y la alienación han convertido lo feo, lo grosero, incluso lo burdo, en el arma del inconformismo. Y **Los idiotas** es un monumento a la barbarie cinematográfica y, en consecuencia, estética. Cualquier atisbo de refinamiento, de exquisitez, ha sido abruptamente desterrado; el lujo manierista, la exaltación de la individualidad a través del estilo, caen como la

hierba bajo la guadaña por culpa de la rabiosa tosquedad formal de la cinta. No se trata de exigir la entronización del decadentismo –aunque inviten a ello películas tan estimulantes como **Esposas frívolas** (*Foolish Wives*; Erich von Stroheim, 1922), **Capricho imperial** (*The Scarlet Empress*; Josef von Sternberg 1934), **Malaombra** (Mario Soldati, 1942), **The Man Who Could Cheat Death** (Terence Fisher, 1959), **El año pasado en Marienbad** (*L'année dernière à Marienbad*; Alain Resnais, 1961), **Picnic en Hanging Rock** (*Picnic at Hanging Rock*; Peter Weir, 1975), **Mishima** (*Mishima: A Life in Four Chapters*; Paul Schrader, 1985), **Carretera perdida** (*Lost Highway*; David Lynch, 1997) o **Tigre y Dragón** (*Whu Hu Zang Long/Crouching Tiger, Hidden Dragon*; Ang Lee, 2000)...–, sino un cine que no dé la espalda a la belleza, en el sentido que el filósofo español George Santayana (1863-1952) argumentaba en su ensayo titulado explícitamente *El sentido de la belleza*: la belleza posee una encarnación definida, un significado que emana del pensamiento, no es un algo inefable que surja espontáneamente en un instante de gracia o revelación. En **Los idiotas**, cada panorámica o barrido de esa vacilante cámara al hombro, cada reencuadre a golpe de *zoom*, está concebido como una agresiva sustitución de los medios por los fines; en palabras de Santayana, *"lo que se llama idolatría en religión, absurdo en lógica y locura en la moral"*. Craso error el cometido por Lars von Trier. Desde los medios de comunicación y el "arte" que ampara el *establishment*, nos asedia el *kitsch* más irritante, la aberración elevada a la categoría de regocijante espectáculo. Entonces, ¿qué cosa existe hoy en día más revolucionaria que una obra de arte bella, que una película hermosa, no sólo por "lo que dice", sino por "cómo lo dice"?

Los idiotas excluye, no sin cierta rabia, el concepto "burgués" de la belleza mediante la supuesta ruptura de tabúes, a través del espasmo "voyeurístico" que sacude a la inquieta cámara de Lars von Trier; emplea el *happening* interpretativo de los actores –muchos de los cuales tienen reflejos casi adolescentes–, a caballo entre la improvisación y el teatro experimental del siglo XX. **Los idiotas** no suscita una verdadera tensión ni como acción ni como psicología. Se trata, al fin y al cabo, de una película cuyo móvil es enseñarnos que existe una alternativa a todas aquellas películas que se parecen a **La guerra de las galaxias.** Pero una especie de sexto sentido nos advierte de que algo huele a falso en las imágenes de **Los idiotas**, intuimos que bajo la afectada espontaneidad de sus imágenes hay un doble fondo vacío. ¿Qué es? Richard Kelly nos lo revela en su entrevista con von Trier: el realizador danés no ha visto nunca la película de George Lucas. Y es que si no se conoce bien al enemigo, cualquier sarcasmo, cualquier encendida diatriba, se convierte en pura demagogia; la inequívoca señal de que la lucha está perdida antes de empezar...

NOTAS

1. Kelly, Richard: *El título de este libro es Dogma 95*. Alba Editorial. Barcelona, 2001. Página 42.

2. Texto sobre Pier Paolo Pasolini en Fortini, Franco: *Questione di frontiera*. Ed. Einaudi. Turín, 1977. Página 259.

3. Recogido por Richard Kelly en su libro (op. cit. nota 1, páginas 325-327), las leyes del "Voto de Castidad" aparecen reproducidas en otro lugar de esta misma publicación.

4. El concilio de Trento (1546) consideró el dogma como una regla fija, una verdad segura, y el término se aplicó entonces incluso a las tradiciones de la Iglesia y a la disciplina eclesiástica. Para el concilio Vaticano I (1879), los dogmas son la proclamación auténtica, autoritaria e infalible de la palabra de Dios. En un sentido estricto, el objeto del dogma es la realidad salvadora.

5. Op. cit. nota 1. Entrevista a Lars von Trier por Richard Kelly con motivo de **Los idiotas.**

6. Como alternativa al *mainstream* hollywoodiense del momento, fue –y sigue siendo– una opción mucho más interesante la propuesta por los cineastas *underground* liderados por el crítico, teórico y cineasta todavía activo Jonas Mekas (1922) –su última película, un falso documental titulado **As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty**, data del año 2000–, fundador además de la revista *Film Culture*, cuyo artículo titulado "Hacia un cine espontáneo" (*Sight and Sound*, Londres, verano de 1959) cimentó las bases del cine *underground*: abstracción de la trama y de las figuras humanas, apoyados en una total fantasía de la imagen y el montaje, del sonido y de los temas.

7. **Flaming Creatures** es una delirante fantasía audiovisual sobre una orgía de travestidos en la que también intervenían algunas mujeres, exhibida con atronador éxito en la New York Film-Makers Cooperative a inicios de 1963. Su escalofriante franqueza a la hora de abordar las escenas de sexo, con planos de penes erectos, motivó la intervención de la policía de Nueva York que, *"en nombre de la decencia pública"* (sic), destruyó todas las copias que pudo encontrar del film. No obstante, **Flaming Creatures** sobrevivió a sus perseguidores gracias a una sentencia favorable del Tribunal Supremo, decisiva para la abolición de la censura en dicho estado. Curiosamente, en **Los idiotas** Lars von Trier incluye un plano de la erección que sufre Stoffer en las duchas femeninas de la piscina pública, un plano muy parecido a los que aparecen en **Flaming Creatures**. ¿Para provocar la indignación del público "burgués" o para congraciarse con sus "contestatarios" seguidores, satisfechos por tamaña transgresión? La perspectiva del tiempo nos indica que el sexo presente en **Flaming Creatures** lo convertía verdaderamente en un film combativo, provocador, destinado a romper moldes, mientras que el sexo explícito de **Los idiotas** no aporta nada al discurso revulsivo de la cinta; únicamente es una mueca maliciosa de cara a la galería.

8. *Cahiers du Cinéma*, nº 524. Mayo de 1998. Páginas 84-85.

Bailar en la oscuridad

El espectáculo del exceso

Bere proposamen itxuraz heterodoxoenetarako hurbilketaren bidez, baita ere bere diskurtsoaren testuingurutzearen bidez zinema garaikidearen markoan, testuak Lars von Trier-en ***Dancer in the Dark*** *filmari ekiten dio hiru oinarrizko kontzepturen arabera –zatikatzea, gehiegikeria eta ikuskizuna–, egilea gaur egungo herri-kulturaren nolabaiteko korrontean kokatzen dutenak.*

Carlos Losilla

1. Una cultura de la fragmentación

Las efemérides nunca suponen un corte radical en la historia, pero de algún modo incierto marcan las etapas de su devenir narrativo. En este sentido, la sombra del 11 de septiembre de 2001 está formada por una sucesión de capas de sentido superpuestas. Como en el caso del ataque a Pearl Harbor, se trata del advenimiento de una nueva era, pero sin una guerra convencional de por medio. Como sucede con la caída del muro de Berlín, no por azar situada a principios de los años noventa, su significado político precipita innumerables consecuencias estéticas, entre ellas el replanteamiento del relato convencional. Y al igual que en la guerra del Golfo, otro conflicto invisible, los límites entre ficción

y realidad se desvanecen: la imagen de los aviones estrellándose contra los imponentes rascacielos ejerce el impacto de una realidad tan inquietante como inapelable, pero también posee la textura onírica de la alucinación. La imagen más crudamente real de las últimas décadas parece un efecto especial.

En cualquier caso, se trata de la culminación de un proceso instalado desde hace ya unos cuantos años en el mundo de las imágenes, sobre todo cinematográficas. ¿O acaso existen tantas diferencias entre los mosaicos posmodernistas de Quentin Tarantino y las casi coetáneas tentativas de Michael Haneke, por citar dos cineastas relacionados con el tópico de la violencia? En ambos casos, lo más importante es la fragmentación, del relato y de la realidad filmada. Con intenciones distintas, ya sea llevar la narración a sus últimas consecuencias o partir de sus cenizas para reconstruirla, el resultado es una desorientación que se refleja en la autodestrucción de la perspectiva, del punto de vista. Los materiales ofrecidos son tan diversos y variados que resulta imposible contemplarlos todos de la misma manera. Si en el cine de Tarantino la visión cáustica de géneros y registros y la descomposición de las historias obligan al espectador a elegir su propia versión de lo que está viendo, en el de Haneke el desenmascaramiento de la ficción como realidad construida suele comportar el colapso de su credibilidad visual. A partir de ahí, el fragmento se erige en el único modelo estable de las nuevas narraciones.

Tampoco por azar, casi al mismo tiempo en que Tarantino llega a la cima de su popularidad con **Pulp Fiction** (*Pulp Fiction*, 1994), un puñado de directores daneses encabezados por Lars von Trier firman el "Manifiesto Dogma 95". Más allá de sus imposturas, esa declaración de principios posee un valor testimonial: según sus responsables, las nuevas narraciones deben rehuir todo tipo de tentación dramática para ofrecer una realidad en bruto, plasmada en lo que los anglosajones denominan *reality bites*, precisamente el título de una película norteamericana producida en esos mismos años. El objetivo no se consiguió, prematuramente ahogado en sus propias premisas, pero su persecución dio lugar a una serie de películas que, en busca de la realidad desnuda, se dieron de bruces con su reverso. Y de este modo certificaron por fin que, en esa época de transición, la intención, en el fondo, era difuminar las fronteras.

Bailar en la oscuridad (*Dancer in the Dark*, 2000), dirigida por von Trier, puede considerarse como la obra maestra de esa tendencia. Las imágenes parecen estar captando la denominada "realidad" de la forma más directa posible. Como en **Rompiendo las olas** (*Breaking the Waves*, 1996) o **Los idiotas** (*Idioterne*, 1998), la cámara es extremadamente móvil e inestable, el grano de la imagen intenta excluir cualquier atisbo de sofisticación y se pretende ofrecer las situaciones en su más alto grado de naturalidad. El melodramatismo subyacente también es el mismo. Si en **Rompiendo las olas** se trataba de una muchacha en busca de la pureza por medio de la abyección, algo que de alguna manera se repetía en **Los idiotas** a través de la revelación final acerca de las verdaderas intenciones de su protagonista –en realidad, no una "idiota", sino una madre desesperada tras la muerte de su hijo–, en **Bailar en la oscuridad** la historia aborda la andadura de otra fémina que llegará al sacrificio personal en aras de la felicidad de su hijo, pertinaz aspirante a una ceguera sólo remediable mediante una costosísima operación quirúrgica. Para ello, no dudará en ofrecerse como cordero pascual de un peculiar vía crucis, que pasa por un asesinato involuntario y termina con su muerte en la horca a manos de la justicia estadounidense.

Pero hay más. A este insólito maridaje entre documentalismo y folletín debe unirse una tercera opción que hace aún más compleja la apuesta de von Trier. En un último grado de estilización, **Bailar en la oscuridad** es también un musical. Un musical protagonizado por Björk, estrella del pop posmoderno reciclada para la ocasión en actriz casi neorrealista, a la sombra de su carisma histriónico. Y un musical que ensaya dos vías complementarias: la cita intertextual, también típicamente posmoderna, en este caso a medio camino entre Jerome Robbins y Bob Fosse, **West Side Story** (*West Side Story*, 1961) y **Empieza el espectáculo** (*All That Jazz*, 1979), y la reivindicación de las posibilidades explícitamente narrativas del género. En cuanto al primer aspecto, ello redunda en una contradicción aparente, aquella que podría oponer el estilo desmañado de las partes dialogadas a esa sofisticación en cuestiones de planificación y montaje que domina los números musicales. En lo referente al segundo, supondría igualmente una superación del melodrama clásico al trasladarlo a un ámbito híbrido, desde el momento en que esos mismos números subrayan la dimensión ética y política de la ficción, al plantearse como una alternativa a la sordidez de la existencia cotidiana. Sin embargo, en el ideario estético de von Trier no existen ni la confrontación ni la tensión. La cámara al hombro se maneja siempre con la suficiente elegancia como para no vulnerar jamás los cánones de belleza al uso. Las coreografías ostentan un estudiado desaliño que neutraliza su artificiosidad primigenia. Y, así, vida y sueño se confunden en un magma ininteligible en el que los esbozos naturalistas terminan siendo tan irreales como los pasos de baile. Para von Trier no hay ruptura alguna, si no es la que propicia el fragmento, que paradójicamente conduce a la acumulación.

2. Repetición, reiteración: ¿revelación?

En una escena determinada de **Bailar en la oscuridad**, el personaje que interpreta Björk es encerrado en una celda. Su propósito, entonces, es evitar la caída en la desesperación y la locura, imaginar aquellas cuatro paredes como la semilla de un universo infinito. Pero allí sólo reina el silencio, no existe la música que tan a menudo constituye su redención. Y entonces decide inventarla por su cuenta: crea ritmos a partir de ciertos objetos y tararea unas notas que pronto se convierten en su canción preferida, *My Favourite Things*, de la banda sonora de **Sonrisas y lágrimas** (*The Sound of Music*, 1965). Más allá de la cita concreta –e incluso de la identificación que puede establecerse entre ella y las referencias coreográficas a **West Side Story**, ambas procedentes de películas dirigidas por Robert Wise–, interesa aquí no sólo la manera en que se construye una ficción, metáfora de la película toda, sino también sus modos y modismos. Por una parte, pues, cómo se llega al pastiche a partir del naturalismo. Por otra, qué elementos se ponen en juego para conseguir que aquél no parezca tal, sino una progresión lógica en el orden de los acontecimientos narrados.

La idea es pasar sin solución de continuidad de las miserias de la existencia a su sublimación a través del arte, una obsesión tanto del propio von Trier como de sus personajes. A través de la observación paciente y de la repetición de los gestos, tanto uno como otros consiguen una transformación de la realidad, del mundo representado, que quiere simbolizar el paso de la oscuridad a la luz, de la abyección a la pureza, tanto en el sentido estético como en el moral. Sin embargo, como siempre ocurre en el cine de von Trier, el efecto es precisamente el contrario. En el resultado final se acumulan citas y referencias, sentidos y reflexiones sobre esos mismos sentidos, que enturbian las intenciones del proceso. Los sonidos que se repiten, sobre los que se insiste una y otra vez, constituyen la carne del itinerario de redención de la protagonista, lo cual sugiere que su talante no es el del asceta sino el del prestidigitador: el espacio que ocupa la pantalla no es objeto de una mirada transfiguradora, más bien se modifica poco a poco por efecto de un trabajo constante y laborioso, como ocurre con la propia película, bajo los auspicios de von Trier. Del mismo modo, la transición desde el melodrama al musical, igualmente sujeta a esa voluntad de

sencillez casi franciscana, se ve cortocircuitada por una serie de interferencias textuales que cuestionan de continuo su integridad. Aquí, la repetición de ritmos se materializa en la reproducción también seriada de una herencia exclusivamente cinematográfica que se toma a la vez como referente icónico e irónico. Como en el resto de la película, como en todo el cine de von Trier, las formas del pasado tejen un palimpsesto cuyas divisas son la abundancia y el reconocimiento, precisamente las dos atribuciones de las que presumen carecer tanto la protagonista como el propio texto: abundancia de sonidos y de citas, reiteración constante y circular de un significado único; reconocimiento precisamente a partir de esas repeticiones, conciencia de sí que aniquila cualquier tipo de posible epifanía, tal como hubiera debido desearla un apóstol del Dogma.

En cualquier caso, **Bailar en la oscuridad** ofrenda una estética del exceso cuyo germen larvario se encuentra ya en el resto de la filmografía de von Trier. La reiteración del signo y del síntoma solidifica una retórica saturada de iconografías pretéritas que, no tan paradójicamente como pudiera parecer, se dedican a deslizarse por las superficies más epidérmicas del imaginario de masas contemporáneo. Si en **El elemento del crimen** (*Forbrydelsens element*, 1984) el vislumbre del apocalipsis adquiere visos de alucinación expresionista, en **Europa** (*Europa*, 1991) esa misma base sustenta una alegoría de más amplio aliento, cuyo mayor logro terminal, para el estilo de von Trier, es la conversión de la memoria histórica en píldoras visuales de fácil digestión estética, una operación típicamente posmoderna que de algún modo profetizó Stanley Kubrick en las escenas del "tratamiento Ludovico" de **La naranja mecánica** (*A Clockwork Orange*, 1971). Y si **Rompiendo las olas** añade a todo eso la memoria del propio cine, la nostalgia del melodrama, o más bien el melodrama como nostalgia, embelleciéndola a su vez con una perfecta transposición estilística de determinadas evoluciones de la cultura popular de la época –la moda *grunge*, el "hippismo" de diseño: los equivalentes del aparente descuido formal del Dogma y aledaños–, **Los idiotas** enmascara aún en mayor grado el compuesto resultante a través de una estrategia perfecta, un simulacro de crudo naturalismo empaquetado en un reluciente envoltorio melodramático y en cuyo fondo transitan las marcas fundacionales de la *midcult* contemporánea en su versión más refinada.

Es en **Bailar en la oscuridad**, no obstante, donde von Trier destila la esencia más reconcentrada de ese tipo de operaciones. **El elemento del crimen** y **Europa** invocaban a Fritz Lang y Josef von Sternberg, entre otros, como posibles mentores de la recuperación de una mirada verdaderamente "europea" en el americanizado cine contemporáneo. A partir de **Rompiendo las olas**, el fantasma de Carl Theodor Dreyer planea sobre las abnegadas heroínas del cine de von Trier, escindidas entre la norma social y su ruptura a través de una inocencia que, en realidad, encubre una ra-

biosa capacidad de subversión. Todas esas películas, a la vez, rebajan la intensidad cinéfila de las referencias mencionadas mediante reclamos genéricos y formales que actúan más a modo de *gadget* que como verdadera reflexión sobre el material que su responsable tiene entre manos. Pues bien, en **Bailar en la oscuridad** el cóctel contiene ya las dosis justas: crítica social e interés humano en el marco de una historia de redención espiritual en forma de musical posmoderno. **Bailar en la oscuridad** es el epítome del nuevo melodrama, pero también del nuevo musical, un espectáculo total que traslada a las pantallas cinematográficas las pasiones higiénicas del culebrón, la ordenada excitación de los megaconciertos pop y el desenfado de ciertas nuevas variantes del compromiso sociopolítico, todo ello en las medidas justas como para no excederse en ninguno de esos aspectos. El exceso, pues, se traslada del sentido (donde querría estar) a las formas (donde realmente está): fragmentarismo de la narración, fragmentarismo de la representación realista, fragmentarismo de las referencias, fragmentarismo de los registros.

3. Relatos del presente

En 1991, el mismo año en que se estrena **Europa**, un experimentado cineasta iraní de cincuenta años llamado Abbas Kiarostami presenta la segunda parte de lo que luego se convertirá en una trilogía, una película titulada **Zendegi edame darad** ("Y la vida continúa"), centrada en los efectos de un terremoto en determinadas zonas de su país. No hay manera de valorar, desde Occidente, lo que Kiarostami debe a su cultura de origen y lo que supone para la historia del arte universal. Pero una cosa está clara: su influjo en el devenir del cine europeo de los años noventa alcanza desde los diarios filmados de Nanni Moretti hasta las crónicas naturalistas de los hermanos Dardenne, pasando por el auge del documental en estos inicios del siglo. Convoca una especie de *zeitgeist*, de sentimiento generalizado acerca de lo que debe significar la representación cinematográfica en un tiempo de transición, que cristaliza en varias muestras dispersas pero unidas por una intención común: no tanto regresar a los orígenes, o recuperar la inocencia, como devolver al lenguaje cinematográfico su condición de espejo reproductor de una verdad oculta por los rituales cotidianos. El cine del exceso de von Trier remeda las premisas de este cine de la búsqueda y la ascesis exhibiéndolas como espectáculo. Pero, entonces, ¿qué tipo de espectáculo? ¿Cómo se delinea ese nuevo cine-espectáculo? ¿Y qué papel desempeña en su interior una película como la que nos ocupa?

De hecho, **Europa** también coincide en el tiempo con **Delicatessen** (*Delicatessen*, 1991), dirigida por Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro, y ello no es en absoluto una casualidad. A propósito de esta última, Gonzalo de Lucas ha escrito (en *Vida secreta de las sombras*. Paidós-Festival de Sitges. Barcelona, 2001. Páginas 267-268): *"Para Jeunet y Caro la poesía consiste en las pompas de jabón y los tejados, quizás también en los violines; el cine debe registrar distorsiones sonoras y visuales, venerar el gran angular, eficaz modo de crear un mundo personal; concebir cada secuencia como una pieza autónoma y brillante; y exhibir muy visibles los ritmos de montaje. Efectuado todo esto, el siguiente paso es agarrar al espectador de las solapas para que repare en las referencias empleadas, los barnices. [...]* ***Delicatessen*** *tiene la intensidad de un trayecto en ascensor: bien entendemos que iremos de un piso a otro sin mayor emoción, que cada piso ten-*

drá un ingenioso y colorista mobiliario, y que si el ascensor se queda detenido entre dos pisos será porque se ha cortado la luz. [...] Jeunet y Caro pretenden ensalzar la vieja poesía beneficiándose y apoyando las formas del mundo moderno". ¿Acaso no sería relativamente fácil adaptar estas palabras para hablar, no sólo de **Europa**, ni siquiera de **Amélie** (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, 2001) –la última película de Jeunet–, sino también de **Bailar en la oscuridad**?

Bailar en la oscuridad esboza, respecto a **Europa**, el mismo itinerario que **Amélie** respecto a **Delicatessen**. Por un lado, un proceso de sofisticación del artificio, enmascarado de realismo sucio en la película de von Trier, disfrazado de moderna comedia romántica en la de Jeunet, no en vano recientemente adiestrado en los campos de entrenamiento hollywoodienses –allá donde se deciden los contornos de la imagen dominante– a propósito de **Alien Resurrección** (*Alien Resurrection*, 1997). Por otra parte, un decantamiento ideológico hacia la fábula virtuosa: a pesar del malestar metafísico exhibido en **Bailar en la oscuridad** o de las miserias cotidianas aireadas en **Amélie**, tanto una como otra son películas radicalmente optimistas que no sólo transmiten casi por contagio su fe en la inquebrantable bondad del ser humano, sino que también manifiestan su acuerdo con el universo que las rodea, hasta el punto de que la pena de muerte, en la película de von Trier, está concebida como una grieta del sistema y no como mecanismo represivo engrasado en la compleja maquinaria del poder. Como los elementos de su propia puesta en escena, las disensiones fabricadas en estas películas son puramente accesorias, nunca esenciales. Y, en el caso concreto de **Bailar en la oscuridad**, su discurso espiritualista de estirpe dreyeriana se transmuta finalmente en proclama *new age*.

Dreyer –al igual que Jacques Tati, mentor de Jeunet– pertenece a un período de la historia del cine en el que el clasicismo podía confundirse con la modernidad. Von Trier da por superada esta última y se instala cómodamente en sus residuos para emitir desde allí sus discursos. Pero, al igual que los herederos reales de John Ford y Howard Hawks no son James Cameron ni Michael Bay, sino más bien Abel Ferrara y David Cronenberg, los sucesores de Dreyer y Tati no son von Trier o Jeunet, sino Aki Kaurismäki y José Luis Guerín. El imperio audiovisual ha decidido una nueva estrategia, corroborada por el hecho de que von Trier haya rodado **Bailar en la oscuridad** en Estados Unidos y en inglés, consistente en diversificar sus marcas lingüísticas mientras finge conservar e incluso potenciar determinadas señas de identidad. Y ello ratifica el nacimiento en todo el mundo de ese nuevo cine-espectáculo, no tanto alternativo como complementario del cine de consumo mayoritario. Por ello, a la hora de situar **Bailar en la oscuridad** en el panorama cinematográfico actual, hay que hablar de **Amélie**, pero también de **La vida es bella** (*La vita è bella*; Roberto Benigni, 1997), de **Los otros** (Alejandro Amenábar, 2001) o de **El hijo de la novia** (Juan José Campanella, 2001), por citar películas temática y geográficamente muy distantes y distintas. Incluso de **Moulin Rouge** (*Moulin Rouge!*; Baz Luhrmann, 2001), otro musical basado en la acumulación y el exceso. Y, por qué no, también de **Titanic** (*Titanic*; James Cameron, 1997) y **Pearl Harbor** (*Pearl Harbor*; Michael Bay, 2001), folletines románticos en formato de videojuego cuya debilidad por la fragmentación debe de responder a intenciones tan claras como las de von Trier. Es decir: no la necesidad de la búsqueda, sino el placer del reconocimiento.

Bailar en la oscuridad

El enigma de la luz oscura

Dancer in the Dark lana lehen aldiz 2000ko Cannesko zinemaldian eman zutenean, erantzunak aldeko berotasunaren eta kontrako errefusaren artean zatitu ziren, baina jarrera epelek ez zuten lekurik izan. Neurri handi batean filmean gertatzen den kontrako elementuen borroka izugarriari zor zaio hori, azkenean osagarri bilakatzen diren elementuak. Selmak erabateko sufrimendurako bere bidaia erabateko poztasunezko bidetik egiten du. Naturalismoa eta mistizismoa indarkeriarik gabe uztartzen dira, eta azkenean bata bestearen ondorio logikoa ere izango da.

Ángel Fernández Santos

Desconcertó el atrevimiento formal (una de las osadías mayores del cine reciente) con que **Bailar en la oscuridad** (*Dancer in the Dark*, 2000) nos envolvió, nada más nacer, en el enigma de la luz oscura, la indescifrable diafanidad de la tragedia en estado puro. Desde la mañana de su estreno en el festival de Cannes, a mediados de mayo del año 2000, fue evidente que la fortísima singularidad de la aventura poética en que nos embarca esta hermosa película es tan arriesgada, tan exagerada y brutal, que provoca en el espectador, sin respuestas intermedias, admiración o rechazo, y repele o fascina, pero no deja grieta alguna abierta a la indiferencia.

La película despertó, tras la perplejidad de su primera proyección, animosidad en una parte del público, y luego se benefició de la beligerancia y el desprecio de algunos críticos que aún no se han repuesto de la sensación de haberse pillado los dedos, sobre todo después de que, en el anatema de Ingmar Bergman contra su discípulo y colega danés, el cineasta sueco dejara caer entre su furia una desconcertante caricia y, tras gritar que *"todo es en Lars von Trier crueldad, artificio, cinismo; viendo su film sentí náuseas"*, bajó la voz y añadió que *"el final de* ***Bailar en la oscuridad*** *es completamente genial. La película se calma de pronto y, desde la condena a muerte y el encarcelamiento de la mujer, Lars von Trier elabora la secuencia con mano maestra. La escena de la celda, cuando ella (Björk) canta* My favourite things, *es una de las más sobrecogedoras que he visto"*. Y (como a su pesar el inflexible Bergman, que domina su oficio y sabe a la perfección que un final de esa potencia ha de arrancar por fuerza de muy atrás, del arranque mismo del film) casi todos cuantos asistieron al nacimiento de **Bailar en la oscuridad** quedaron

subyugados por la fuerza de la paradoja que palpita en el hecho de que von Trier, un severo impulsor, en los subterráneos del cine europeo, de gestos de ruptura de convenciones, se mueva como pez en el agua sumergido en un baño de tradiciones de cine clásico, a las que convoca y otorga un grado máximo de existencia, para luego ir más allá de ellas, sobrepasarlas y destruirlas en una tumultuosa yuxtaposición de amor y dolor. Y en el campo de batalla interior de **Bailar en la oscuridad** tiene entonces lugar un choque de contrarios que conduce a una fusión de contrarios, a un vendaval de cine fuera de norma, arrancado de viejos patrones genéricos opuestos que sobre el papel se rechazan, pero con los que el superdotado malabarista danés juega y extrae una aventura inédita del estilo.

Fue el propio Lars von Trier el primero en desatar el nudo de formas que hay en el subsuelo de su película. Dijo el cineasta a bote pronto, tras presentarla en Cannes, que **Bailar en la oscuridad** *"es la versión musical, o la réplica musical, de* ***Rompiendo las olas*** *(*Breaking the Waves, *1996). Las dos películas se asemejan mucho y, si se las coteja, se ve que están muy cerca la una de la otra, porque ambas están vertebradas por dos mujeres que tienen un profundo parentesco, que se acerca a la identidad. El personaje de Selma, que encarna (no lo interpreta, lo es) Björk, es una prolongación de la Bess que interpretó Emily Watson en* ***Rompiendo las olas****. Tiene Selma la misma energía emocional que Bess porque, como ella, lleva su amor hasta lo ilimitado. De ahí que la película despliegue una forma extrema de melodrama, pero con la peculiaridad de que lo hace adoptando formas escénicas extraídas de la comedia musical, que reposan sobre convenciones que dejan ver el latido de la vida por debajo de estructuras formales estilizadas".* Casi de pasada, pero dejando caer sobreentendidos altamente precisos, da así Lars von Trier alas a la idea de que hay conexiones escondidas, que afloran en la secuencia de **Bailar en la oscuridad**, entre dos patrones formales antitéticos, ahora hermanados por él.

Comedia musical y melodrama son, en efecto, cine arrancado de la música. En la comedia, la música baña, inunda las evidencias; pero la música del melodrama está sumergida en el silencio de la pantalla. Para poder "oír" la música inaudible del melodrama hay por fuerza que fracturar el signo que lo enuncia con un tajo etimológico y deducir (a la manera irrefutable que Douglas Sirk propuso a Antonio Drove en el libro de éste sobre aquél) la magnífica obviedad de que el melodrama es nada más que lo que dice ser, "melo" y "drama", fusión silenciosa de música y lucha. En **Bailar en la oscuridad**, la severa representación de una forma extrema del sufrimiento se mueve sobre ritmos de representación de la alegría; y uno y otra, melodrama y melocomedia, tejen sus hilos hasta tan hondo que ambas convenciones se sustentan recíprocamente, hasta convertirse en caras opuestas, pero ahora de pronto complementarias de la misma máscara. Y hay que sopesar cuánta y cuán refinada alquimia cinematográfica requiere lograr una interacción formal de este calibre para calcular el enorme riesgo (continua amenaza de un zarpazo de ridículo que nunca llega) que entraña la aventura estilística de esta desquiciada y portentosa obra, que pide que se busque, sin prejuicios ni anteojeras ideológicas, en la raíz de su elocuencia, esa enigmática luz oscura que la envuelve.

El calado artístico y la elevación moral de **Bailar en la oscuridad** deben por eso medirse atendiendo a la enorme dificultad que entraña

moverse por donde su secuencia se mueve, sin dejar que se abra en la pantalla (y para que esto ocurriese bastaría poca cosa: el chirrido de un desajuste, un desequilibrio en el encadenado o un atasco en el flujo del tiempo) la grieta del ridículo. Lars von Trier emprende, y llega adonde se propone ir, un viaje que parece desde su inicio destinado al fracaso. Trata, insisto, de extraer una desconcertante representación del sufrimiento absoluto mediante formas de expresión de la alegría absoluta; y, viceversa, a la manera de la tragedia antigua, intenta deducir placer de la escenificación ritual del dolor. Inexplicablemente, lo logra, y su conquista tiene por eso aroma de prodigio. Sobre un tejido de estricta prosa cinematográfica, de espaldas al énfasis, mediante una imagen con color de tierra y desplegada a la altura de la mirada humana, la película se adentra, como hizo su presagio de **Rompiendo las olas**, en el misterio de la pasión, en el mito de la agonía del cristo, en el sacrificio bíblico del cordero. Y brota así otro choque de contrarios en el interior de **Bailar en la oscuridad**, pues un encumbrado y remoto ceremonial místico alcanza su expresión más natural en una imagen con inmediatez de documento hecho a ras de tierra, cámara en mano, que no invita a volar sino a clavar los pies en el suelo.

Lars von Trier es un virtuoso del montaje gradual y, sin hacernos desplegar de la percepción de la realidad, nos mueve en una casi imperceptible sucesión de *crescendos* emocionales, de los que somos conscientes sólo cuando ya han ocurrido y, mirando hacia atrás, descubrimos en ellos que, sin darnos cuenta, hemos saltado de lo verosímil a lo imposible y de lo exterior a lo soñado. La extracción de un delicado aire de balada de la abrupta atmósfera de un documento laboral; la subida desde un puente a un tren en marcha cuyo trac-trac se apodera del fondo de la imagen; los continuos saltos desde la inquietud de la cámara participativa a la quietud de la cámara analítica; el vuelco emocional del policía que descubre la ceguera de la muchacha, enlazado después con el descubrimiento por ésta del robo de aquél, que le lleva a matarlo, en una de las conversiones más espeluznantes que se han visto de la mansedumbre en violencia; el juego liberador de insertos de objetos dentro de la opresiva secuencia del encierro de la muchacha en la celda de condenada; la turbadora armonía que desprende el salvaje éxtasis final; éstos y muchos otros brotes de cine impuro, situado en los bordes de un exceso que inexplicablemente roza el pudor de lo sublime, son los pasos, sin precedentes y probablemente irrepetibles, que sigue el hilo de esta tragedia contemporánea. En las escenas de desenlace que tanto desconcertaron a Ingmar Bergman, allí donde sueño y realidad se funden, y confunden, y la mujer (estremecedora metáfora de la cordera asesina del lobo, imagen de libertad llevada a su límite extremo) condenada a morir niega alegremente su muerte mientras bebe su cáliz, el prodigio está ya desde hace tiempo consumado y estamos atrapados en la más bella hora final de una película de este tiempo, en la que von Trier recupera la exquisita y escondida musicalidad de geniales monumentos del cine mudo, que devuelven a la pantalla sensaciones de inocencia y de consuelo casi olvidadas.

Bailar en la oscuridad

El elemento del crimen

Bibliografía comentada

El fetichismo de un cineasta de culto

Àngel Quintana

El mes de enero de 1985, con un artículo titulado "L'Europe après la pluie" –"Europa después de la lluvia"–, la revista francesa *Positif* decidía apostar por el cineasta ganador de la Cámara de Oro en el festival de Cannes por **El elemento del crimen** (*Forbrydelsens element*, 1984) e incluirlo en su peculiar nómina de descubrimientos, de cineastas apadrinados por la revista, de autores cuyos pasos futuros debían ser seguidos atentamente. En el texto crítico de la revista, firmado por Emmanuel Carrère –al que seguía una entrevista de Michel Ciment y Humbert Niogret, los dos redactores jefe–, se argumentaba que la primera impresión provocada por el visionado de la ópera prima de von Trier era de extrema arrogancia, de estar frente a un *neopolar* con pretensiones neobarrocas cercanas a **Sed de mal** (*Touch of Evil*, 1958), de Orson Welles, de cuyo interior surge un posible pequeño genio, un posible nuevo niño prodigio del cine. Unos meses más tarde, en julio de 1985, a raíz del estreno de la película en algunas salas españolas de versión original, Rafael Miret Jorba escribía desde las páginas del número 127 de la revista *Dirigido por...* que nos hallábamos frente a una película que proponía una búsqueda metafísica, marcada por una estilización barroca, más cercana a las fantasías danesas de **La brujería a través de los tiempos** (*Häxan*, 1922), de Christensen, que a la austeridad danesa de **La palabra** (*Ordet*, 1955), de Dreyer. El crítico acababa indicando que el principal mérito y limitación del nuevo cineasta consistía en la creación de ambientes claustrofóbicos.

Estos dos textos, publicados al inicio de la carrera mediática de Lars von Trier, son claramente representativos de las diferentes controversias críticas que ha ido generando la obra del cineasta, una serie de polémicas que nunca han encontrado el consenso. Algunos consideran a von Trier como el gran genio del cine europeo contemporáneo, mientras que otros muestran sus reticencias y lo observan como un perfecto vendedor de productos terriblemente huecos, alguien que, en la promoción de sus nuevas películas, no cesa de intentar vender neveras a los esquimales. Esta disparidad de opciones y de posiciones extremas ha sido, junto con su extraordinaria habilidad para convertir cada nueva película en un acontecimiento, las claves de la fortuna mediática de un cineasta que no cesa de generar ríos de tinta. Sin embargo, el debate en torno a Lars von Trier parece haberse quedado, de momento, en el ámbito estrictamente mediático, centrado en las apasionadas reacciones de admiración u odio que provocan sus películas en el momento de su estreno, pero en contadas ocasiones el debate ha tenido prolongación en el ámbito de la teoría –o de la academia–, como testifica el estudio de su producción bibliográfica.

Lars von Trier es, indudablemente, un cineasta de culto en determinados sectores. Esta condición lleva consigo de forma inherente la existencia de un cierto fetichismo en torno a sus productos. Por este motivo, no debe extrañarnos que una parte importante de la producción bibliográfica en torno a la obra de Lars von Trier tenga un carácter marcadamente fetichista. La excepción es España, donde el cineasta ha sido colocado bajo la etiqueta de autor de "arte y ensayo" no apto para las mayorías. Un ejemplo claro del fetichismo que ha levantado von Trier podemos verlo reflejado en el hecho que la bibliografía más sustanciosa sobre el cineasta esté basada en la reedición de los guiones de sus películas. Así, en el mercado anglosajón están disponibles las ediciones de Faber and Faber de 1996 del guión de **Rompiendo las olas** (*Breaking the Waves*) y del de **Bailar en la oscuridad** (*Dancer in the Dark*), de 2000. Junto a estos libros, destaca la existencia de una lujosa edición del guión de **Bailar en la oscuridad**, editado por Boxtree Limited, con gran profusión de fotografías. En el mercado francés también se encuentran las ediciones, en formato de bolsillo, de los guiones de estas dos películas, editadas por la Petite Biliothèque en Poche de Cahiers du Cinéma, los cuales se acompañan, a modo de apéndice, de una pequeña entrevista con el cineasta.

El culto fetichista ha provocado que, después de la publicación de los guiones, el otro elemento determinante sea la aparición de libros que, en lugar de abordar un análisis externo de la obra del autor, se centran en la recopilación de sus palabras, de sus impresiones y sus opiniones en torno a las películas. A pesar de las excentricidades personales de von Trier –su pánico a los aviones o el mito de su impermeabilidad–, en realidad el cineasta no se ha mostrado tan impermeable como era de suponer, y la mayoría de revistas especializadas europeas –*Sight and Sound*, *Cahiers du Cinéma*, *Positif*, etc.– han publicado largas entrevistas con el director con motivo de la presentación de cada una de sus obras en el festival de Cannes. Este culto por la entrevista con von Trier queda perfectamente reflejado en el libro de Stig Björkman *Lars von Trier. Entretiens avec Stig Björkman*, editado originariamente en sueco por Alfabeta Bokförlag, de Estocolmo, y posteriormente traducido al francés por Cahiers du Cinéma. Stig Björkman, uno de los grandes nombres del periodismo cinematográfico en los países nórdicos, se ha especializado desde hace años en la publicación de libros de entrevistas, entre los que destacan los basados en las realizadas a Ingmar Bergman –llevado a cabo con la colaboración del cineasta Olivier Assayas– y a Woo-

dy Allen. Su libro de entrevistas con Lars von Trier es quizás la obra más importante que se ha editado en torno al cineasta, ya que, en ellas, el director parece rechazar algunos de los tópicos habituales; el recorrido realizado en torno a su obra es riguroso y, aparte de una lujosa ilustración, el libro está complementado con la reproducción de algunos manifiestos, como el famoso "Manifiesto Dogma 95", publicado originariamente en Copenhague el 13 de marzo de 1995 y firmado por von Trier y Thomas Vinterberg. Stig Björkman se ha dedicado a seguir paso a paso la obra de von Trier, como prueban sus artículos esporádicos en *Cahiers du Cinéma* sobre los rodajes. Además, es autor de un documental cinematográfico sobre von Trier titulado **Tranceformer**, realizado en 1997. Stig Björkman ha colgado buena parte de los resultados de **Tranceformer** en una página web, cuya dirección electrónica es www.filmstransit.com/trancefo.html. Como es de suponer, el fetichismo generado por Lars von Trier encuentra también su reflejo en Internet, donde son numerosas las páginas que incluyen entrevistas con el director o algunos trabajos críticos sobre sus películas.

Los libros sobre los guiones de las películas y el de entrevistas de Stig Björkman han acabado eclipsando las monografías o estudios de análisis sobre la obra del cineasta. A diferencia de otros cineastas de culto –David Lynch, David Cronenberg, Tim Burton–, de los que es relativamente sencillo encontrar estudios monográficos en torno a su obra, sobre Lars von Trier escasean los estudios críticos en formato de libro de divulgación. El único ejemplo que hemos encontrado es el estudio realizado por Tina Porcelli, en Italia, para la colección de monografías de Il Castoro Cinema. El trabajo de Tina Porcelli propone una reflexión a partir de los procedimientos de Dogma, centrados en la puesta en crisis del concepto tradicional de la mímesis naturalista cinematográfica, para investigar las diferentes líneas de fuga que marcan la obra del cineasta.

A partir de otra perspectiva, para llevar a cabo cualquier hipotético estudio en torno la obra de Lars von Trier resulta clave la lectura del libro de Richard Kelly *El nombre de este libro es Dogma 95*, traducción castellana publicada por Alba Ediciones (2001) del libro original editado por Faber and Faber el año 2000. El libro de Kelly no se presenta como un estudio en torno al movimiento Dogma, sus planteamientos estéticos o sus resultados, sino que se articula como una especie de reportaje periodístico –cercano, en algunos aspectos, a los postulados del nuevo periodismo– que pretende, a partir del desorden discursivo y la improvisación, convertirse en una especie de ejercicio literario cercano al espíritu de su objeto de estudio, el movimiento Dogma. El libro plantea la relación del escritor Richard Kelly con el grupo a raíz del proceso de producción de un documental televisivo sobre el movimiento, titulado originariamente **The Name of this Film is Dogme 95**, emitido en España por Canal Plus con el título de **Cine Dogma: el decálogo**. La estructura del texto parte del proceso de acercamiento, ya sea en el festival de Cannes o, posteriormente, en Copenhague, con algunos directores y técnicos cercanos al movimiento Dogma, como Thomas Vinterberg –autor de **Celebración** (*Festen*, 1998)–, Søren Kragh-Jacobsen –director de **Mifune** (*Mifunes sidste sang*, 1999)–, Kristian Levring –responsable de **The King Is Alive** (2000)– y Lars von Trier. El libro, que sobrepone el carácter fetichista a los aspectos analíticos, puede resultar útil para comprender la naturaleza del movimiento y sus ramificaciones. Sin embargo, su lectura no tiene sentido si no se complementa con alguna incursión en la página web del movimiento, www.dogme.dk. En dicha página, el internauta puede encontrarse con noticias sobre los proyectos de rodaje del grupo Dogma, además de seis entrevistas con Lars von Trier, referidas a diferentes momentos de su carrera.

En este terreno híbrido de la edición, y a medio camino entre el fetichismo, la publicidad y el análisis, se encuentra el libro, obra de diferentes autores, *Cinémas d'Europe du Nord. De Fritz Lang à Lars von Trier*, editado en París en 1999 por Mille et Une Nuits. El origen del libro fue una serie televisiva difundida por Arte y centrada en los diferentes países del norte de Europa –Alemania, Polonia, Islandia, Rusia, Dinamarca, Suecia, Finlandia y Noruega–. De cada país se escogía un cineasta representativo y se le entrevistaba. En el libro, además, se recogen los textos de diferentes especialistas sobre la obra de cada cineasta y una breve incursión en aspectos bibliográficos.

Frente a este panorama de publicaciones, escasamente analíticas, es evidente que, para poder penetrar en los textos analíticos sobre von Trier resulta indispensable buscar algunos *dossiers* y artículos en revistas especializadas. Uno de los más amplios es el que publicó la revista americana *Film Comment* los meses de octubre y noviembre de 1995, centrado en los temas y motivos de la obra del cineasta antes de la realización de **Rompiendo las olas**; como es lógico, el texto ha sido ya superado. Entre los textos polémicos, cabe destacar el que propone Richard Falcon con el título de "Reality is too shocking", aparecido en *Sight and Sound* –enero de 1999–, donde analiza el modo en que el cine europeo busca nuevas fórmulas de provocación a la audiencia, llevando una serie de situaciones hasta confrontaciones límite. Las

tres películas analizadas son **Sitcom** (*Sitcom*, 1998), de François Ozon; **Seul contre tous** (1998), de Gaspar Noé y **Los idiotas** (*Idioterne*, 1998), de Lars von Trier. El mes de enero de 1999 también apareció en la revista italiana *Cineforum* un interesante texto de Pierpaolo Lofredo, titulado "Incerteza del vivere e nihilismo attivo", en el que, a partir de los temas que surgen del interior del juego representativo de **Los idiotas**, el autor reflexiona sobre la dimensión existencial del cine de von Trier y de la relación que llega a establecer con la investigación formal propuesta por el grupo Dogma. En Francia, la revista *Cahiers du Cinéma* apostó sobre todo con fuerza con motivo de la aparición de **Rompiendo las olas**, considerando la película como el gran acontecimiento del festival de Cannes de 1996 y dedicándole la portada del número de los meses de julio y agosto.

En España, aparte de las diferentes reseñas críticas publicadas en las principales revistas, la obra de von Trier no ha dado origen a ningún número monográfico, y sólo existe un único *dossier*, el publicado por la revista vallisoletana *Letras de Cine* en 1998, mientras que las revistas cinematográficas oficiales se han limitado a ir dando cuenta de los diferentes estrenos de las películas del cineasta, sin llegar a considerar dichos estrenos como un acontecimiento. La excepción fue **Bailar en la oscuridad**, tras cuyo estreno algunas revistas decidieron apostar por el *glamour* de Björk.

Los textos más interesantes sobre Lars von Trier se encuentran en publicaciones surgidas con cierta vocación marginal o con una clara voluntad de situarse al margen de las modas cinematográficas institucionalizadas, como el primer número de la revista *Scope*, publicado coincidiendo con el estreno de **Rompiendo las olas**, donde se recogían diferentes informaciones sobre el cine de Lars von Trier, desde una lúcida postura alejada de cualquier planteamiento hagiográfico. También resultan interesantes algunas incursiones llevadas a cabo desde las páginas de *Banda Aparte*, especialmente un texto de Carlos Losilla donde atacaba algunas de las operaciones de culto generadas por Lars von Trier en torno a **Rompiendo las olas**. La reflexión de Losilla constituye uno de los más clarividentes ataques contra von Trier realizados en España.

Los idiotas

Filmografía

Dolores Devesa / Alicia Potes

CORTOMETRAJES

Orchidégartneren (Dinamarca, 1977)

Dirección y guión: Lars von Trier. **Fotografía:** Hartvig Jensen, Helge Kaj, Peter Nørgaard, Mogens Svane, Lars von Trier (b/n). **Montaje:** Lars von Trier. **Intérpretes:** Lars von Trier *(Victor Morse)*, Inger Hvidtfeldt *(Eliza)*, Karen Oksbjerg *(amiga de Eliza)*, Brigitte Pelissier *(chica)*, Martin Drouzy *(jardinero)*, Yvonne Levy *(mujer en bicicleta)*, Carl-Henrik Trier *(viejo judío)*, Beate Kopp *(mujer en el film)*, Jesper Hoffmeyer *(narrador)*. **Duración aprox.:** 37 min.

Menthe-la bienheureuse (Dinamarca, 1979)

Dirección y guión: Lars von Trier. Inspirado en la novela *Histoire d'O (Historia de O)*, de Pauline Réage. **Fotografía:** Hartvig Jensen, Lars von Trier (b/n). **Tema musical:** *À mademoiselle Jeanne de Bret*, de Erik Satie. **Montaje:** Lars von Trier. **Intérpretes:** Inger Hvidtfeldt *(la mujer)*, Annette Linnet *(Menthe)*, Carl-Henrik Trier *(jardinero)*, Lars von Trier *(chófer)*, Jenni Dick *(señora mayor)*. **Duración aprox.:** 31 min.

Nocturne (Dinamarca, 1980)

Dirección: Lars von Trier. **Producción:** Danske Filmskole. **Guión:** Tom Elling, Lars von Trier. **Fotografía:** Tom Elling (color y b/n). **Montaje:** Tómas Gislason. **Intérpretes:** Yvette Weisbacher *(la mujer)*, Solbjorg Hojfeldt *(voz al teléfono)*, Annelise Gabold *(voz de la mujer)*. **Duración aprox.:** 8 min. **Premios:** Munich Film Festival 1981: Mejor Película.

Den sidste detalje (Dinamarca, 1981)

Dirección: Lars von Trier. **Guión:** Rumle Hammerich. **Fotografía:** Tom Elling (color). **Montaje:** Tómas Gislason. **Intérpretes:** Otto Brandenburg *(Danny)*, Torben Zeller *(Frank)*, Gitte Pelle *(la mujer)*, Ib Hansen *(el jefe de la banda)*, Michael Simpson *(el cómplice)*. **Duración aprox.:** 31 min.

MEDIOMETRAJE

Befrielsesbilleder (Dinamarca, 1982)

Dirección: Lars von Trier. **Producción:** Danske Filmstudie, para Danske Filmskole. **Productor:** Per Arman. **Guión:** Tom Elling, Lars von Trier. **Fotografía:** Tom Elling (color). **Fotografía adicional:** Claus Bering, Fran Paulsen. **Música:** Grupo Ars Nova, dirigido por Bo Holten. **Montaje:** Tómas Gislason. **Diseño de producción:** Søren Skjær. **Diseño de vestuario:** Manon Rasmussen. **Maquillaje:** Birthe Lyngsoe. **Sonido:** Morten Degnbol, Iben Haahr. **Intérpretes:** Edward Fleming *(Léo, oficial alemán)*, Kirsten Olesen *(Esther, su mujer)*. **Duración aprox.:** 57 min. **Premios:** Munich Film Festival 1982: Mejor Película.

LARGOMETRAJES

El elemento del crimen *(Forbrydelsens element/The Element of Crime)* (Dinamarca, 1984)

Dirección: Lars von Trier. **Producción:** Per Holst Filmproduktion, con la cooperación de The Danish Film Institute. **Productor ejecutivo:** Per Holst. **Director segunda unidad:** Åke Sandgren. **Guión:** Lars von Trier, Niels Vørsel. **Secretarios de rodaje:** Lars von Trier, Tom Elling, Tómas Gislason. **Fotografía:** Tom Elling (color). **Operadores:** Søren Berthelin, Steen Møller Rasmussen, Otto Stenov, Lars von Trier. **Fotografía submarina:** Leif Stubkjaer. **Composición y dirección musical:** Bo Holten, interpretada por Ars Nova y miembros de The Danish Radio Symphony Orchestra. **Canción:** *Der letzte Tourist in Europa*, de Mogens Dam y Henrik Blichman, interpretada por Sonja Kehler. **Montaje:** Tómas Gislason. **Diseño de producción y efectos especiales:** Peter Høimark. **Vestuario:** Manon Rasmussen. **Maquillaje:** Birte Christensen. **Sonido:** Morten Degnbol, Iben Haahr. **Intérpretes:** Michael Elphick *(Fisher)*, Esmond Knight *(Osborne)*, MeMe Lai *(Kim)*, Jerold Wells *(Kramer, jefe de policía)*, Ahmed El Shenawi *(terapeuta)*, Astrid Henning-Jensen *(ama de llaves de Osborne)*, Janos Hersko *(forense)*, Stig Larsson *(ayudante del forense)*, Harry Harper *(portero 1)*, Roman Moszkowicz *(segundo empleado del hotel)*, Lars von Trier *(conserje)*, Frederik Casby *(policía blanco)*, Duke Addabayo *(policía negro)*, Preben Lerdorff-Rye *(abuelo de la niña)*, Camilla Oberby *(primera niña)*, Maria Behrendt *(segunda niña)*, Mogens Rukow *(empleado del archivo)*. **Duración aprox.:** 104 min. **Estreno:** Madrid: 27 de marzo de 1985: Alphaville; Barcelona: 20 de mayo de 1985: Casablanca 2. **Premios:** Festival de Chicago 1984: Hugo de Plata. Festival de Cannes 1984: Cámara de Oro y Gran Premio de la Técnica; Fantasporto 1986: Mejor Director.

Epidemic (Dinamarca, 1988)

Dirección: Lars von Trier. **Producción:** Elementfilm, The Danish Film Institute. **Productores:** Jacob Eriksen. Productor-consultor del Danish Film Institute: Claes Kastholm Hansen. **Director de producción:** Per Arman. **Guión:** Lars von Trier, Niels Vørsel. **Fotografía:** Henning Bendtsen (35 mm, color); Kristoffer Nyholm, Lars von Trier, Niels Vørsel (16 mm, b/n). **Música:** Peter Bach. Fragmentos de la ópera *Tannhäuser*, de Richard Wagner. **Canción:** *Epidemic We All Fall Down*, de Lars von Trier y Niels Vørsel. **Montaje:** Thomas Krag, Lars von Trier. **Diseño de producción:** Søren Gam Henriksen, Christian Krueff, Gitte Lind. **Sonido:** Peter Engleson. **Efectos especiales:** Søren Gam Henriksen. **Intérpretes:** Secuencias 16 mm.: Lars von Trier *(Lars, director del film)*, Niels Vørsel *(Niels, guionista)*, Udo Kier *(Udo)*, Susanne Ottesen *(Susanne, esposa de Niels)*, Claes Kastholm Hansen *(Claes, productor)*, Svend Ali Hamann *(Svend, hipnotizador)*, Gitte Lind *(medium)*, Jørgen Christian Krüff *(Krüff, enólogo)*. Secuencias 35 mm: Cæcilia Holbek Trier *(enfermera)*, Olaf Ussin *(Dr. Lindemann, patólogo)*, Ib Hansen *(profesor Ulrich, neurólogo)*, Ole Ernst *(Dr. Holst, médico rehabilitador)*, Lars von Trier *(Dr. Mesmer, epidemiólogo)*, Michael Simpson *(conductor/sacerdote)*. **Duración aprox.:** 106 min.

Europa (*Europa*) (Dinamarca/Francia/Alemania/Suecia, 1991)

Dirección: Lars von Trier. **Producción:** Nordisk Film & TV (Din.) / Gunnar Obel Film (Din.) / Gérard Mital Productions (Fr.) / PCC Productions (Fr.) / Sofinergie 1 (Fr.) / Sofinergie 2 (Fr.) / Canal + (Fr.) / WMG (Al.) / The Swedish Film Institute. Con el apoyo del Fondo de Eurimages del Consejo de Europa. **Productores:** Peter Aalbæk Jensen, Bo

Christensen. **Productores ejecutivos:** Gérard Mital, Gunnar Obel, Patrick Godeau, François Duplat. **Supervisores de producción:** Lars Kolvig, Philippe Guez. **Coordinadores de producción:** Dominique Dedise, Dominique Szpindel, Brigitte Hald. **Director segunda unidad:** Tómas Gislason. **Guión:** Lars von Trier, Niels Vørsel. **Secretarios de rodaje:** Lars von Trier, Tómas Gislason. **Fotografía:** Henning Bendtsen, Jean-Paul Meurisse, Edward Klosinsky (color y b/n). **Fotografía submarina:** Mike Valentine. **Música:** Joachim Holbek. **Orquestaciones adicionales:** Kim Helweg. **Canciones:** *Main Theme*, interpretado por Nina Hagen y Philippe Huttenlocher; *Europa Aria*, de Lars von Trier; *Vertigo Prelude Variation*, de Bernard Herrmann; *Take A Train*, de Billy Strayhorn. **Montaje:** Hervé Schneid. **Diseño de producción:** Henning Bahs. **Dirección artística:** Andrzej Borecki. **Diseño de vestuario:** Manon Rasmussen. **Maquillaje:** Isabelle De Arallio, Jolanta Pruszynska. **Sonido:** Per Streit Jensen (diseño), Pierre Excoffier. **Efectos especiales:** Dansk Special Effekt Service. **Intérpretes:** Jean-Marc Barr *(Leopold Kessler)*, Barbara Sukowa *(Katharina Hartmann)*, Udo Kier *(Lawrence Hartmann)*, Ernst-Hugo Järegard *(tío Kessler)*, Erik Mork *(sacerdote)*, Jorgen Reenberg *(Max Hartmann)*, Henning Jensen *(Siggy)*, Eddie Constantine *(coronel Harris)*, Benny Poulsen *(Stelemán)*, Erno Müller *(Seifert)*, Dietrich Kuhlbrodt *(inspector)*, Lars von Trier *(judío)*, Michael Phillip Simpson *(Robins)*, Leif Magnusson *(médico)*, Cæcilia Holbek Trier *(criada)*, Holger Perfoft *(alcalde Ravenstein)*, Anne Werner Thomsen *(señora Ravenstein)*, Janos Hersko *(un judío)*, Max von Sydow *(narrador)*. **Duración aprox.:** 114 min. **Estreno:** Madrid: 11 de octubre de 1991: Alexandra; Barcelona: 23 de octubre de 1991: Casablanca 2. **Premios:** Festival de Cannes 1991: Premio Especial del Jurado y Premio Mejor Contribución Artística y Gran Premio de la Técnica; Festival Internacional de Sitges 1991: Mejor Película; Fantasporto 1992: Mejor Director.

Rompiendo las olas (*Breaking the Waves*) (Dinamarca/Francia/Alemania/Holanda/Finlandia/Italia/Noruega/Suecia, 1996)

Dirección: Lars von Trier. **Producción:** Zentropa Entertainments (Din.) / Trust Film Svenska (S) / Liberator Productions (Fr.) / Argus Film Produktie (Hol.) / Northern Lights (Nor) / La Sept Cinéma (Fr.) / Swedish Television Drama / Media Investment Club / Nordic Film & Television Fund / VPRO Television (Hol.). Con el apoyo de: Danish Film Institute / Swedish Film Institute / Norwegian Film Institute / Dutch Film Fund (Hol.) / Cobo Fund (Hol.) / Finnish Film Foundation / Eurimages / European Script Fund. En asociación con: Canal + (Fr.) / Danmarks Radio TV (Din.) / Iceland Film Corporation / Lucky Red (Ita.) / October Films (USA) / Philippe Bober / TV 1000 (S) / Villealfa Filmproductions (Fin.) / Yleisradio TV-1 (Fin.) / ZDF Arte (Al.) / Scale - Strategics. **Productores:** Vibeke Windelov, Peter Aalbæk Jensen. **Productor ejecutivo:** Lars Jönsson. **Coproductores:** Axel Helgeland, Peter van Vogelpoel, Rob Langestraat, Marianne Slot. **Director segunda unidad:** Kristoffer Nyholm. **Guión:** Lars von Trier. Colaboración: Peter Asmussen. **Fotografía:** Robby Müller. Cinesmascope. Color. **Arreglos y orquestación:** Joachim Holbek. **Canciones:** *All the Way from Memphis*, de Ian Hunter, interpretada por Mott the Hoople; *Blowin' in the Wind*, de Bob Dylan, interpretada por Tom Harboe, Jan Harboe y Ulrik Corlin; *Pipe Major Donald MacLean*, de Peter Roderick MacLeod; *In a Broken Dream*, de Python Lee Jackson, interpretada por Rod Stewart; *Cross Eyed Mary*, de Ian Anderson, interpretada por Jethro Tull; *Virginia Plain*, de Bryan Ferry, interpretada por Roxy Music; *Whiter Shade of Pale*, de Keith Reid y Gary Brooker, interpretada por Procol Harum; *Hot Love*, de Marc Bolan, interpretada por T. Rex; *Suzanne*, de Leonard Cohen; *Love Lie Bleeding*, *Goodbye Yellow Brick Road*, de Elton John y Bernie Taupin, interpretadas por Elton John; *Whiskey in the Jar*, de Phil Lynott, Eric Bell y Brian Downey, interpretada por Thin Lizzy; *Child in Time*, interpretada por Deep Purple; *Life on Mars*, de David Bowie; *Your Song*, de Elton John; *Gay Gordons*, interpretación y arreglos de Tom Harboe, Jan Harboe y Ulrik Corlin; *Scotland the Brave*, *Barren Rock of Aden* (tradicionales), interpretadas por Tom Harboe, Jan Harboe y Ulrik Corlin; *Happy Landing*, de Paul Harmann; *Siciliana*, sonata de Johann Sebastian Bach, arreglos de Joachim Holbek. **Montaje:** Anders Refn. **Dirección artística:** Karl Juliusson. **Diseño de vestuario:** Manon Rasmussen. **Maquillaje:** Jennifer Jorfald, Sanne Gravfort. **Sonido:** Per Streit. **Efectos especiales:** Lars Andersen (Escocia). **Intérpretes:** Emily Watson *(Bess)*, Stellan Skarsgård *(Jan)*, Katrin Cartlidge *(Dod)*, Jean-Marc Barr *(Terry)*, Adrian Rawlins *(doctor Richardson)*, Jonathan Hackett *(el pastor)*, Sandra Voe *(madre de Bess)*, Udo Kier *(hombre del barco)*, Mikkel Gaup *(Pits)*, Roef Ragas *(Pim)*, Phil McCall *(abuelo)*, Robert Robertson *(presidente de la comunidad)*, Desmond Reilly *(un anciano)*. **Duración aprox.:** 158 min. **Estreno:** Madrid: 31 de octubre de 1996: Alphaville. **Premios:** Festival de Cannes 1996: Premio Especial del Jurado. César 1996: Mejor Película Extranjera. Premios del Cine Europeo 1996: Mejor Película y Premio FIPRESCI; Premios de la Sociedad Nacional de Críticos de Cine (USA): Mejor Director. Premios del Círculo de Críticos de Nueva York: Mejor Director. Stockholm Film Festival 1996: Premio FIPRESCI.

Los idiotas *(Idioterne)* (Dinamarca/Francia/Italia/Holanda/Alemania/Suecia, 1998)

Dirección y guión: Lars von Trier. **Producción:** Zentropa Entertainments (Din.) / Danmarks Radio TV (Din.) / Liberator Productions (Fr.) / La Sept Cinéma (Fr.) / Argus Film Produktie (Hol.) / VPRO Television (Hol.) / ZDF Arte (Al.). Con el apoyo de: Nordic Film and Television Fund / Cobo Fund (Hol.). Con la colaboración de: SVT Drama (S) / Canal + (Fr.) / RAI Cinema Fiction (Ita.) / 3 Emme Cinematografica (Ita.). **Temas musicales:** *El cisne*, de Camille Saint-Saëns; *Vi er dem de andre ike må lege med*, de Kim Larsen y Erik Clausen. **Intérpretes:** Bodil Jørgensen *(Karen)*, Jens Albinus *(Stoffer)*, Anne Louise Hassing *(Susanne)*, Troels Lyby *(Henrik)*, Nikolaj Lie Kaas *(Jeppe)*, Louise Mieritz *(Josephine)*, Henrik Prip *(Ped)*, Luis Mesonero *(Miguel)*, Knud Romer Jørgensen *(Axel)*, Trine Michelsen *(Nana)*, Anne-Grethe Bjarup Riis *(Katrine)*, Paprika Steen *(Vibeke)*, Erik Wedersoe *(Svend, tío de Stoffer)*, Michael Moritzen *(hombre del ayuntamiento)*, Anders Hove *(padre de Josephine)*, Lars von Trier *(entrevistador)* (no acreditado). **Equipo técnico:** en títulos de crédito figuran los siguientes nombres de los integrantes del equipo técnico, sin especificar profesiones. De acuerdo con equipos similares en las producciones dirigidas por Lars von Trier, se indica entre paréntesis la función o cargo de algunos de ellos, pero sin determinar la responsabilidad o el tipo de trabajo en el equipo: Kristoffer Nyholm (fotografía), Jesper Jargil (fotografía), Casper Holm (fotografía), Ian Hansen, Jan Schut, Per Streit (diseño de sonido), John Nielsen, Kristian Eidnes Anderson (sonido), Johan Winbladh, Molly Malene Stensgaard (montaje), Mogens Rukov, Marianne Slot (coproductora), Erik van Vogelpoel (coproductor), Erik Schut (coproductor), Svend Abrahmsen (productor ejecutivo), Dag Alverber (productor ejecutivo), Peter Aalbæk Jensen (productor ejecutivo), Vibeke Windelov (productora), Lars von Trier (Fotografía, sin acreditar). **Duración aprox.:** 114 min. **Estreno:** Madrid: 30 de diciembre de 1998: Alphaville. **Nota:** antetítulo en créditos: *Idioterne Dogma 95 - Dogma 2: Idioterne*. **Premios:** London Film Festival 1998: Premio FIPRESCI.

Bailar en la oscuridad *(Dancer in the Dark)* (Dinamarca/Francia/Suecia/Italia/Alemania/Noruega/Holanda/Islandia/Finlandia, 2000)

Dirección y guión: Lars von Trier. **Producción:** Zentropa Entertainments (Din.) / Trust Film Svenska (S) / Film i Vast (S) / Liberator Productions (Fr.) / Pain Unlimited Filmproduktion (Al.) / Cinematograph A/S / Iceland Film Corporation / Blind Spot Pictures / France 3 Cinéma (Fr.) / Danish Broadcasting Corporation / Arte France Cinéma / SVT Drama (S) / WDR (Al.). En colaboración con: Angel Films / Canal + (Fr.) / Film Four / Fine Line Features / Filmek / Constantin Film / Lantia Cinema & Audiovisi (Ita.) / TV 1000 (S) / VPRO Television (Hol.) / YLE TV (Fin.). Con el apoyo de: Danish Film Institute / Eurimages / Swedish Film Institute / Norwegian Film Institute / Icelandic Film Fund / Finnish Film Foundation / Filminstiftung Nordrhein-Westfalen (Al.) / Foundation for Audiovisual Production (Nor.) / Nederlands Fonds voor de Film / Cobo Film (Hol.) / Nordic Film and TV Fund / Programa Media de la Unión Europea. **Productora:** Vibeke Windelov. **Productor ejecutivo:** Peter Aalbæk Jensen. **Coproductores ejecutivos:** Lars Jönsson, Marianne Slot. **Productores asociados:** Anja Grafers, Els Vandevorst, Fridrik Thor Fridriksson, Finn Gjerdrum, Torleif Hauge, Tero Kaukomaa, Mogens Glad, Poul Erik Lindeborg, Good Machine. **Director segunda unidad:** Anders Refn. **Fotografía:** Robby Müller (color). **Segunda unidad:** Eric Kress. **Operadores:** Lars von Trier, 100 Camera Department: Thomas Larsen, Morten Soborg, Anthony Dod Mantle, Claus Sisseck, Jan Weincke. **Música:** Björk. **Letras canciones:** Lars von Trier, Sjón Sigurdsson. **Temas musicales:** *Cvalda*, interpretada por Björk y Catherine Deneuve; *I've Seen It All*, interpretada por Björk y Peter Stormare; *Smith & Wesson*, interpretada por Björk, David Morse, Cara Seymour y Edward Ross; *Overture, In the musicals. Part 1, Next to Last Song, New World (Overture), My Favourite Things, So Long, Farewell* y *Climb Ev'ry Mountain*, de Richard Rodgers y Oscar Hammerstein II, interpretadas por Björk; *In the Musicals. Part 2*, interpretada por Björk y Joel Grey; *107 Steps*, interpretada por Björk y Siobhan Fallon. **Coreografía:** Vincent Paterson. **Montaje:** Molly Malene Stensgaard, François Gédigier. **Diseño de producción:** Karl Juliusson. **Dirección artística:** Peter Grant. **Decorados segunda unidad:** Nicola Hewitt. **Diseño de vestuario:** Manon Rasmussen. **Maquillaje:** Sanne Gravfort. **Sonido:** Per Streit. **Intérpretes:** Björk *(Selma)*, Catherine Deneuve *(Kathy)*, David Morse *(Bill)*, Peter Stormare *(Jeff)*, Joel Grey *(Oldrich Novy)*, Cara Seymour *(Linda)*, Vladica Kostic *(Gene, el hijo de Selma)*, Jean-Marc Barr *(Norman)*, Vincent Paterson *(Samuel)*, Siobhan Fallon *(Brenda)*, Zeljko Ivanek *(abogado de oficio)*, Udo Kier *(doctor Pokorny)*, Jens Albinus *(Morty)*, P. J. Rizzo *(Boris)*, Katrine Falkenberg *(Suzan)*, Stellan Skarsgård, Lars Michael Dinesen, Lars von Trier, Paprika Steen. **Duración aprox.:** 140 min. **Estreno:** Madrid: 27 de octubre de 2000. Versión original: Alphaville, Ideal. Versión doblada: Paz, Real Cinema, Conde Duque, Dúplex 2. **Premios:** Festival de Cannes 2000: Palma de Oro: Mejor Película y Mejor Actriz (Björk); Goya 2000: Mejor Película Europea.

TELEVISIÓN

Medea (Dinamarca, 1987)

Dirección: Lars von Trier. **Guión:** Lars von Trier, basado en el guión previo de Carl Theodor Dreyer y Preben Thomsen, según la obra homónima de Eurípides. **Fotografía:** Sejr Brockmann (color). **Música:** Joachim Holbek. **Montaje:** Finnur Svendsen. **Dirección artística:** Ves Harper. **Diseño de vestuario:** Annelise Bailey. **Maquillaje:** Birgit Mortensen, Lis Olsson. **Efectos especiales:** Søren Buus. **Intérpretes:** Udo Kier *(Jason)*, Kirsten Olesen *(Medea)*, Henning Jensen *(Creonte)*, Solbjørg Højfeldt *(Ammen)*, Preben Leidorff-Rve *(Paedragon)*, Baard Owe *(Egeo)*, Ludmilla Glinska *(Glauce)*, Vera Gebuhr *(Aeldre Terne)*, Jonny Kilde *(Store Dreng)*, Richard Kilde *(Lille Dreng)*, Dick Kaysø *(Jasons Stemme)*, Mette Munk Plum *(Glauces Stemme)*, Solbjørg Højseldt *(nodriza)*. **Duración aprox.:** 75 min. **Premios:** Jean d'Arcy de Francia.

Riget (Dinamarca/Suecia/Alemania, 1994)

Dirección: Lars von Trier. **Producción:** Zentropa Entertainments (Din.) / Denmark Radio TV / Swedish Television / Malmo (S) / WDR Arte (Al.) / Coproduction Office. Con el apoyo de: GRECO del Programa Media de la Unión Europea / The Nordic Film and Television Fund / Nordic TV Collaboration Fund / Danish Film Institute. **Productor:** Ole Relm. **Productores ejecutivos:** Svend Abrahamsen, Peter Aalbæk Jensen. **Productores asociados:** Philippe Bober, Ib Tardini. **Guión:** Lars von Trier, Tómas Gislason, basado en un argumento de Lars von Trier y Niels Vørsel. **Fotografía:** Eric Kress y Henrik Harpelund (color). **Música:** Joachim Holbek. Interpretada por Danish Radio Concert Orchestra. **Tema musical:** *I en sal på Hospitalet*, interpretado por Victor Cornellus. **Montaje:** Jacob Thuesen, Molly Malene Stensgaard. **Dirección artística:** Jette Lehmann. **Diseño de vestuario:** Supervisión: Annelise Bailey. **Maquillaje:** Lis Olsson, Birthe Lyngs Sørensen. **Sonido:** Per Streit (diseño), Peter Hansen, Iben Haar Andersen, Christian H. Lund. **Efectos especiales:** Niels Skovgaard, Niels Fly. **Intérpretes:** Ernst Hugo Järegård *(Stig Helmer)*, Kirsten Rolffes *(señora Drusse)*, Ghita Norby *(Rigmor)*, Søren Pilmark *(Krogen)*, Holger Juul Hansen *(Moesgaard)*, Annevig Schelde Ebbe *(Mary)*, Jens Okking *(Bulder)*, Otto Brandenburg *(Hansen)*, Baard Owe *(Bondo)*, Solbjorg Hojfeldt *(Camilla)*, Birgitte Raaberg *(Judith)*, Louise Fribo *(Sanne)*, Peter Mygind *(Mogge)*, Henning Jensen *(director del hospital)*, Laura Christensen *(Mona)*, Mette Munk Blum *(madre de Mona)*, Lars von Trier *(él mismo)*. **Duración aprox.:** 279 min. **Premios:** Golden Cable (Alemania): Bronze Cable; Festival Internacional de Karlovy Vary: Mejor Director.

Riget II (Dinamarca/Italia/Suecia/Noruega/Francia, 1997)

Dirección: Lars von Trier, Morte Arnfred. **Producción:** Zentropa Entertainments (Din.) / DR TV (Din.) / Danish Broadcasting Corporation / Liberator Productions (Fr.) / RAI Cinema Fiction (Ita.) / Sveriges Television (S) / Malmo (S) / Norsk Riksringkasting (Nor.) / La Sept Arte (Fr.). Con el apoyo de: Programa Media de la Unión Europea / Danish Film Institute. **Productores:** Vibeke Windelov, Svend Abrahamsen. **Productor ejecutivo:** Peter Aalbæk Jensen. **Coproductor:** Ib Tardini. **Coordinador de producción:** Lene Nielsen. **Guión:** Lars von Trier, Niels Vørsel. **Fotografía:** Eric Kress y Henrik Harpelund (color). **Fotografía aérea:** Frank Paulsen. **Música:** Joachim Holbek. Interpretada por Danish Radio Concert Orchestra. **Montaje:** Molly Malene Stensgaard, Pernille Bech. **Dirección artística:** Jette Lehmann. **Vestuario:** Annelise Bailey. **Maquillaje:** Birthe Lyngsoe, Jeanet Keil. **Sonido:** Hans Møller (diseño), Peter Christian Hansen. **Efectos especiales:** Annette Rolfshoj, Lars Kolding Andersen. **Intérpretes:** Ernst Hugo Järegård *(Stig Helmer)*, Kirsten Rolffes *(señora Drusse)*, Holger Juul Hansen *(Moesgaard)*, Søren Pilmark *(Krogen)*, Ghita Norby *(Rigmor)*, Jens Okking *(Bulder)*, Birthe Neumann *(señorita Svendsen)*, Otto Brandenburg *(Hansen)*, Erik Wedersoe *(Ole)*, Baard Owe *(Bondo)*, Birgitte Raaberg *(Judith)*, John Hahn-Peterson *(Bob, director general)*, Peter Mygind *(Mogge)*, Solblorg Høyfeldt *(Camilla)*, Udo Kier *(Aage Krüger/Lillebror)*, Morten Rotne Leffers *(submarinista)*, Vita Jensen *(submarinista)*, Henning Jensen *(director del hospital)*, Ole Boisen *(Christian)*, Louise Fribo *(Sanne)*, Stellan Skarsgård *(abogado)*, Klaus Pagh, Lars Lunoe *(ministro de*

Salud), Michael Simpson *(el hombre de Haití)*, Lars von Trier *(comentarista)* (no acreditado). **Duración aprox.:** 289 min. **Premios:** Fantasporto 1999: Mejor Guión.

D-dag (Dinamarca, 2000)

Dirección: Thomas Vinterberg, Lars von Trier, Søren Kragh-Jacobsen, Kristian Levring. **Producción:** Nimbus Films Productions / Zentropa Entertainments / DR TV / TV2 / TV3 / TV Danmark. Con el apoyo de: The Danish Film Institute. **Productor:** Bo Ehrhardt. **Fotografía:** Henrik Lundø, Anthony Dod Mantle, Eric Kress, Jens Schlosser, Jesper Jargil (color). **Música:** Flemming Nordkrog. **Vestuario:** Margrethe Rasmussen. **Maquillaje:** Dorte Jacobsen. **Efectos especiales:** Lars Andersen, Kristoffer Bentzon. **Intérpretes:** Nicolaj Kopernikus *(Niels-Henning)*, Charlotte Sachs *(Lise)*, Bostrup Dejan *(Boris)*, Bjarne Henriksen *(Carl)*, Jesper Asholt *(Jørgen)*, Helle Dolleris, Louise Mieritz, Klaus Bondam, Therese Glahn, Thomas Bo Larsen. **Duración aprox.:** 70 min. **Títulos:** *D-dag - Lise*, dirigida por Lars von Trier; *D-dag - Boris*, dirigida por Søren Kragh-Jacobsen; *D-dag - Carl*, dirigida por Kristian Levring; *D-dag - Niels-Henning*, dirigida por Thomas Vinterberg.

COLABORACIONES

Kaptajn Klyde og hans venner vender tilbage (Dinamarca, Jesper Klein, 1980). Intérprete.

En verden til forskel (Dinamarca, Leif Magnusson, 1989). Intérprete.

De ydmygede (Dinamarca, Jesper Jargil, 1999). Intérprete (él mismo).

Kopisten (Dinamarca, Christian Tafdrup, 1999) (c). Intérprete.

Foot on the Moon (Dinamarca, M. Claire Pijman, 1999). Él mismo (entrevistado, entre otros).

De udstillede (Dinamarca, Jesper Jargil, 2000). Coguionista, intérprete.

The Name of This Film Is Dogme 95 (Reino Unido, Saul Metzstein, 2000). Mediometraje. Él mismo (entrevistado, entre otros).

DOCUMENTALES SOBRE LARS VON TRIER

Tranceformer: A Portrait of Lars von Trier (Dinamarca, Stig Björkman, 1997)

Lars from 1 - 10 (USA, Sophie Fiennes, Shari Roman, 1998). Entrevista sobre el origen del Dogma.

Von Trier's 100 øjne (Dinamarca, Katia Forbert, 2001). Mediometraje documental sobre la realización de **Bailar en la oscuridad**.

Abstracts

LESS DOGMA THAN ONE WOULD CARE TO BELIEVE

Nuria Vidal

The Dogma movement was born at the 1998 Cannes Festival with the screening of **Festen** (Thomas Vinterberg) and **Idioterne** (Lars von Trier). These two directors had drawn up a document in 1995 known as the "Dogma 95 Manifesto" (to which Søren Kragh-Jacobsen and Kristian Levring were later to add their names), in which they defended a truth-revealing cinema, with no tricks, no special or "cosmetic" effects, filmed with a handheld camera, far removed from genre movie conventions, and shot on location. Dogma films are generally choral films placing greater importance on the relationships (almost always problematic) between the members of this human group (always from the more-or-less middle classes, never marginal) than on subjects like sex and love which, while present, don't generally play a leading part. The "Dogma Certificate" has been earned to date by 25 films of widely varying nationalities, including France, Argentina, Korea, Italy, Switzerland, Norway, Sweden, Belgium, the USA and even Spain. The Dogma phenomenon has yet to demonstrate the extent of its influence: whether it will serve as the foundations for a revolution in the world of cinema or whether it will simply fade away into the history of film as just another movement.

IN PRIVATE: A PORTRAIT OF THE DANISH ARTIST

Carlos Santamarina

Aping the game proposed by Lars von Trier in **Europa**, the author sets out on a step-by-step itinerary aimed at offering a second person account of the filmmaker's personal and professional career. Thus begins a conspiratorial itinerary tinged with the light of the free education received by Lars von Trier as a child, showing his mother's influence in the gestation of his artistic vocation, or his first works as a director. The biographical low-down moreover takes an in-depth look at the two trilogies made by the filmmaker in the 80s and 90s, while placing emphasis on the influences that can be detected in his work or, from another point of view, the part played by the Danish director in creating the "Dogma 95 Manifesto". The itinerary comes to an end with a last note on the work currently in the making by von Trier.

LARS VON TRIER AND HIS SHORT FILMS

Zigor Etxebeste

Becoming a filmmaker was young Lars von Trier's dream on attempting to enter the Danish Film School for the first time at the age of 17. Despite initial rejection from the institution, he decided to go ahead and make films by himself. He made his earliest movies with his mother's super-8 mm camera, although his first real works are **Orchidégartneren** (1977) and **Menthe-la bienheureuse** (1979). His second attempt at entering film school was a success. He filmed three more shorts between 1979 and 1982 with the help of his usual collaborators at that time, the cinematographer Tom Elling and the editor Thomas Gislason. Two of those works served as stepping-stones on the way to his first feature film, **Forbrydelsens element** (1984). These two movies, **Nocturne** and **Befrielsesbilleder**, are analysed from an aesthetic point of view. They also show the strong visual influence in their making of Russian director Andrei Tarkovski.

BREAKING TV, SHOOTING IN THE DARK

Quim Casas

Lars von Trier's relationship with television, while not particularly productive, is highly interesting. His first experience dates back to 1987, when he took another look at the tragedy of Euripides in the shape of **Medea,** made for television and based on a screenplay signed by Dreyer (together with Preben Thomsen) but which the latter was unable to film. Von Trier tells the tale of Medea – whom, after being abandoned by Jason, killed her two children – with no concessions, underlining with quasi-cruelty the most tragic aspects, and particularly the death of her children. His second work for television, **Riget** (also know by its English title, **The Kingdom**), is a series comprising two parts, made in 1994 and 1997. **The Kingdom** is, in fact, a ghost story set in a big Danish hospital standing on the ruins of an ancient cemetery. This series reflects a certain amount of influence from and similarities with another two series likewise directed by famous filmmakers: **Twin Peaks**, by David Lynch, and **Homicide**, by Barry Levinson. It moreover served to bring von Trier closer to a bigger audience.

THE ELEMENT OF CRIME

Jesús Angulo

Lars von Trier launched his commercial filmography with **The Element of Crime**, a film defying classification with which he initiated his trilogy on Europe, completed with **Epidemic** and **Europa**. Its sophisticated production, which obeyed the original storyboard to the letter, unfolds in a claustrophobic atmosphere, with disturbing sets and a highly unusual use of colour. Behind this technical scaffolding is a process of personality transfer, during which policeman Fisher finally vampirizes the very criminal he has to unmask, while von Trier proceeds with a complicated reflection on the hypnotic power of cinema.

EPIDEMIC

Ángel Sala

Lars von Trier's second feature, **Epidemic**, a deliberate exercise in denying the mannerism of his first work, **The Element of Crime**, is likewise a movie far removed from narrative conventionalism, which encourages a *fantastique* reflection on artistic creation and employs gentle irony regarding the generic aspect of cinema. **Epidemic** is therefore closer to the director's latest stage than first impressions would seem to imply, although its enthusiastic approach and a certain naivety in the elements comprising its thesis save it from the irritating self-satisfaction of films like **Idioterne** o **Dancer in the Dark**, the pretentiousness of which has been inflated by those who have mistakenly read them as radical and theoretically aggressive works, when they are in fact part of the immense parodic catalogue put together by a kamikaze author capable of shooting himself down in flames in order to achieve a provocative and definitively destructive effect around the very concept and conception of traditional cinema.

EUROPA
Antonio Weinrichter

Von Trier brings his "Europa Trilogy" to a close with a film simply named like the trilogy itself: **Europa**. The Danish director's most affected movie, **Europa** places greater emphasis on the way the images are formed (with frequent transparencies, colour changes, a combination of colour and black and white, etc.), than on what actually happens in the screenplay and to the heroes of the film. The hypnotic tone of his two earlier works (**The Element of Crime** and **Epidemic**) is even more strongly pronounced, thanks not a little to the deep voice of the film's narrator, Max von Sydow. The movie takes place on a train shortly after WWII, mixing traces of Hitchcock with the German cinema transplanted into America by directors like Lang or Sirk. More than a journey by train or through Europe, this film is a voyage to the imaginary side of cinema. **Europa** marked a radical about-turn in the way von Trier makes cinema, ending in the "simplicity" of Dogma.

IDIOTERNE
Antonio José Navarro

The storyline of **Idioterne** is set around a group of alleged middle-class non-conformists whom, in an act of hypothetical rebellion against upper-class hypocrisy, decide to act as if they were mentally handicapped, attacking the most basic pillars of society, reason and logic. **Idioterne** is a sombre film, totally devoid of humour, which moves in the terrain of visceral emotion and, as an exponent of the Dogma system, suffers from implicit, encumbering moralism (though not morality). Von Trier's admitted objective was to make a film with absolutely nothing in common with **Star Wars**, although he most certainly failed to reach the heights of earlier precedents with which Dogma directors have a great deal in common (such as the French *Nouvelle Vague* or the British *Free Cinema*). The antisocial rebellion of **Idioterne** is lacking in frankness, no more than simple protest; it is emotionally frigid, philosophically and politically void. What was intended to be a virulent attack on upper-class aesthetics by promoting ugliness, coarseness and ignorance, turns into nothing but yet another form of aesthetics, if possible even more irritating than the one it claims to denounce.

BREAKING THE WAVES
Carlos Heredero

Breaking the Waves marks a very obvious point of inflection in Lars von Trier's career as a maker of films. This is a work that has absolutely nothing in common with the "Europa" of the Danish director's first trilogy, a space of fictional metaphor serving as a backdrop for his obsessions. The formalistic and aesthetic research so typical of the "Europa" trilogy gives way in **Breaking the Waves** to a search for emotion in its purest of states. This change is the result, on the one hand, of von Trier's reaction against the "castrating" education regarding emotions transmitted to him by his parents' left-wing ideology, and, on the other, of his conversion to Catholicism. The until then omnipresent masculine heroes are likewise replaced by the prominence of idealistic, generous women, capable even of taking their own lives to defend that which they love. Although it does respect some of the precepts to be found in the "Vote of Chastity" taken by Dogma movies, certain aspects (the melodrama, the use of a computer to colour certain shots, etc.) definitively deny **Breaking the Waves** the right of belonging to this same movement. Having turned the film with a hand-held camera, von Trier places greater stress on the sincerity of expression than he does on the grammatical side of the language, so lending the performance a naturalistic tone placing even greater emphasis on direct communication with the spectator. The film principally revolves around the figure of Bess (Emily Watson), a half-demented, half-saintly transgressor who confronts the Calvinist severity of her community (and, hence, of society in general) with her pristine innocence by means of an erotic sacrifice which finally flourishes into a miracle.

DANCER IN THE DARK
Carlos Losilla

Dancer in the Dark is a basic film on Lars von Trier's filmography for a number of reasons. In the first place, because it constitutes the peak of his strange and unusual relationship with the Dogma movement, of which he has been an active though ambiguous and questioning member in his own productions as a filmmaker. In the second place, because it bases the overcoming of these links on a drastic gesture of defiance: the choice of affectation in its purest of states, i.e., musical melodrama. And thirdly, because the result permits us to establish its author within the panorama of today's cinema, while leading us to doubt much of what his images "seem" to say.

THE MYSTERY OF THE DARK LIGHT
Ángel Fernández Santos

Reactions to the screening of **Dancer in the Dark** at the Cannes Festival in 2000 varied between total rejection and unbounded enthusiasm. Even Bergman, after having disqualified von Trier's work, finally pronounced his unreserved praise for **Dancer in the Dark**. The film is structured around the concept of paradox, based on the supposition of a transgressive director enveloped in a project directly taken from the most classic of film-making traditions. The clash taking place in the movie between opposing elements ends in their fusion: opposites become complementary to one another, anti-ethical patterns unite. This, already seen in the very concept of the melodrama, the merger of music and struggle, takes the shape here of a voyage towards total suffering along a road mlined with tremendous joy. **Dancer in the Dark** is enveloped in a mysterious dark light. It wends its way along the knife-edge, never giving in to absurdity. Mysticism and naturalism hold hands as von Trier succeeds in convincing us that the most natural way to describe mystical happenings is by means of almost documentary images, shot with a hand-held camera and at ground level. The plausible and the impossible, the real and the imaginary entwine perfectly. Thus, von Trier sets a delicate ballad against a cold industrial background, while making a murderer out of the almost perfect personification of goodness and sacrifice in the shape of Selma. The same Selma who gaily denies her own death as she consciously heads towards her mortal destiny in one of the most beautiful endings ever filmed.

Índices

Índice onomástico

Aalbaek Jensen, Peter: 16.
Albinus, Jens: 65.
Amenábar, Alejandro: 30, 77.
Anderson, Lindsay: 34, 67.
Astaire, Fred: 20.
Audé, Françoise: 63.
August, Bille: 38.

Bahs, Henning: 19.
Barr, Jean-Marc: 6, 10, 22, 47, 54, 67.
Bay, Michael: 67, 77.
Bendtsen, Henning: 19.
Benet, Juan: 52.
Benigni, Roberto: 77.
Berger, John: 53.
Bergman, Ingmar: 20, 43, 44, 67, 68, 78, 80.
Berthelius, Marie: 22.
Björk: 20, 24, 74, 78, 79.
Björkman, Stig: 11, 22, 23, 28, 36, 41, 62, 63, 68.
Bogarde, Dirk: 25.
Bonham-Carter, Helena: 55.
Bowie, David: 25, 60, 63.
Braad Thomsen, Christian: 22, 63.
Branagh, Kenneth: 9.

Cameron, James: 77.
Campanella, Juan José: 77.
Caro, Marc: 76, 77.
Carpenter, John: 45.
Cartlidge, Katrin: 56.
Cassavetes, John: 20, 56.
Cavani, Liliana: 25.
Chaplin, Charles: 31.
Clark, Larry: 7.
Clemensen, Hans Henrik: 65.
Coen, Joel: 45.
Cohen, Leonard: 63.
Cronenberg, David: 77.

Daney, Serge: 50.
Dardenne, Jean-Pierre: 7, 76.
Dardenne, Luc: 7, 76.
de Lucas, Gonzalo: 76.
Deep Purple: 63.
del Toro, Guillermo: 30.
Delorme, Gérard: 22.
Domenici, Antonio: 11.
Dreyer, Carl Theodor: 19, 20, 24, 30, 31, 32, 36, 38, 54, 55, 67, 75, 77.
Drove, Antonio: 79.
Dumont, Bruno: 7.
Duras, Marguerite: 15, 25, 38.

Eisenstein, Sergei M.: 50.
Elling, Tom: 15, 26, 27, 28, 39, 41.
Elphick, Michael: 54.
Eurípides: 30, 31.

Falconetti, Maria: 33.
Fassbinder, Rainer Werner: 20.
Faulkner, William: 52.
Fellini, Federico: 19, 54, 67, 68.
Fernández Santos, Ángel: 63.
Ferrara, Abel: 77.
Fisher, Terence: 70.
Fleischmann, Peter: 68.
Fleming, Edward: 28.
Ford, John: 52, 77.
Fortini, Franco: 66, 71.
Fosse, Bob: 74.
Fredholm, Gert: 28.
Friedrich, Caspar David: 68.
Froge, Bente: 22.
Frost, Mark: 33.

García Márquez, Gabriel: 52.
Gislason, Tómas: 15, 26, 27, 28, 39.
Glinska, Ludmilla: 31.
Godard, Jean-Luc: 11, 20, 49, 65, 68, 69.
Guerín, José Luis: 77.
Guérin, Marie-Anne: 62, 63.

Habermas, Jürgen: 53.
Hammerich, Rumle: 27.
Haneke, Michael: 73.
Has, Wojciech J.: 67.
Hassing, Anne Louise: 65.
Hawks, Howard: 77.
Hitchcock, Alfred: 20, 36, 49, 50, 53.
Hoel, Mona J.: 10.
Holboek, Cecilia: 22.
Host, Borge: 14.
Hyams, Peter: 67.

Ionesco, Eugène: 65.

Jensen, Carsten: 30.
Jensen, Henning: 31.
Jethro Tull: 63.
Jeunet, Jean-Pierre: 76, 77.
John, Elton: 63.
Jorgeson, Bodil: 65.
Jousse, Thierry: 62.

Kasdan, Lawrence: 9.
Kaurismaki, Aki: 77.
Kelly, Gene: 20.
Kelly, Richard: 11, 23, 36, 65, 70, 71.
Kiarostami, Abbas: 76.
Kidman, Nicole: 22.
Kier, Udo: 31.
King, Stephen: 45.
Kirkeby, Per: 55.
Konchalovski, Andrei: 31.
Korine, Harmony: 7, 10, 11.

Kragh-Jacobsen, Søren: 6, 10, 11, 18, 19.
Kubrick, Stanley: 31, 75.
Kurosawa, Akira: 31.

Lang, Fritz: 20, 49, 53, 75.
Lannoo, Vincent: 11.
Laughton, Charles: 20, 53.
Le Fanu, Mark: 22.
Lean, David: 20.
Lee, Ang: 70.
Lerdorff-Rye, Preben: 19, 36.
Leth, Jorgen: 38.
Levinson, Barry: 17, 23, 34.
Levring, Kristian: 6, 11, 18, 19, 23.
Lie Kaas, Nikolaj: 69.
Lovecraft, H. P.: 45.
Lucas, George: 67, 70.
Luhrmann, Baz: 77.
Lynch, David: 20, 30, 33, 34, 36, 45, 70.

Marqués, José Luis: 10.
Martini, Richard: 11.
Mekas, Jonas: 71.
Méliès, Georges: 22.
Melville, Jean-Pierre: 15, 27.
Mieritz, Louise: 69.
Miller, Claude: 31.
Monsom, Shaun: 9.
Moretti, Nanni: 76.
Müller, Robby: 55.
Myrick, Daniel: 7.

Nabokov, Vladimir: 43.
Night Shyamalan, N.: 30.

Olesen, Kirsten: 28, 31, 33.
Olsen, Mikael: 23.
Onetti, Juan Carlos: 52.
Ophüls, Max: 48.
Ostria, Vincent: 22.
Owe, Baard: 19, 31, 36.
Pasolini, Pier Paolo: 31, 32, 71.
Pinzás, Juan: 9.
Poisson, Marie-Eve: 22, 23.
Polanski, Roman: 67.
Procol Harum: 63.
Proust, Marcel: 52.

Quintana, Àngel: 62, 63.

Ramis, Harold: 67.
Réage, Pauline: 15, 25.
Reed, Carol: 50.
Rengel, Martin: 11.
Resnais, Alain: 67, 70.
Richter, Hans: 67.
Robbins, Jerome: 74.
Romero, George A.: 45.
Rossellini, Roberto: 11, 20, 53.
Roxy Music: 63.
Ruiz Martínez, Natalia: 31.
Rybczynsky, Zbig: 50.

Sade, marqués de: 28.
Salieri, Mario: 69.
Sánchez, Eduardo: 7.
Sandgren, Åke: 10.
Santayana, George: 70.
Scherfig, Lone: 9.
Schlesinger, John: 67.
Schrader, Paul: 70.
Schroeter, Werner: 49.
Shakespeare, William: 30.
Sirk, Douglas: 49, 57, 79.
Smith, Jack: 68.
Soldati, Mario: 70.
Sommers, Steven: 67.
Sorensen, Michael: 10.
Spielberg, Steven: 31.
Steiner, Rudolf: 10.
Stevenson, Robert: 20.
Strauss, Frédéric: 60, 61, 62, 63.
Sukowa, Barbara: 47.
Syberberg, Hans Jürgen: 49, 53.

T. Rex: 63.
Takacs, Tibor: 45.
Tarantino, Quentin: 73.
Tarkovski, Andrei: 27, 28, 38, 43, 44, 49.
Tati, Jacques: 77.
Thielemann, Christian: 41.
Thomsen, Preben: 30.
Tilden, Leif: 9.
Tourneur, Jacques: 50, 53.
Trier, Agnes Raquel: 13.
Trier, Benjamin: 22.
Trier, Ludwig: 22, 41.
Trier, Selma Judith: 13.
Trier, Sven: 23.
Trier, Ulf: 13.
Triers, Inger: 12.
Truffaut, François: 31, 67.

Vela del Campo, José Ángel: 41.
Velázquez, Diego: 20.
Vigo, Jean: 53.

Vinterberg, Thomas: 5, 6. 7, 9, 11, 12, 18, 19, 38, 53, 66, 67.
von Sternberg, Josef: 14, 70, 75.
von Stroheim, Erich: 14, 70.
von Swedenborg, Emmanuel: 36.
von Sydow, Max: 12, 43, 47, 48, 49, 50.
von Trier, Lars: *passim*.
Vørsel, Niels: 15, 16, 35, 38, 52.

Wagner, Richard: 22, 38, 41, 43.
Ward, Vincent: 43, 44.
Watson, Emily: 19, 55, 56, 59, 60, 63, 79.
Weinrichter, Antonio: 60, 63.
Weir, Peter: 70.
Welles, Orson: 20, 31, 38, 50.
Wilder, Billy: 50.
Wise, Robert: 74.
Wivel, Anne: 18.

Zulueta, Iván: 28.

Índice de películas

A. I. Artificial Intelligence (véase **A. I. Inteligencia artificial**).
A. I. Inteligencia artificial: 31.
acorazado Potemkin, El: 50.
Al diablo con el diablo: 67.
Al final de la escapada: 11.
Alarma en el expreso: 49.
Alemania, año cero: 11, 20, 53.
Alien Resurrección: 77.
Alien Resurrection (véase **Alien Resurrección**).
All That Jazz (véase **Empieza el espectáculo**).
Allemagne année 90 neuf zero: 49.
Amélie: 77.
amigos de Peter, Los: 9.
année dernière à Marienbad, L' (véase **año pasado en Marienbad, El**).
año pasado en Marienbad, El: 70.
As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty: 71.
Atalante, L': 53.
Au bout de souffle (véase **Al final de la escapada**).

Babylon: 11.
Bad Actors: 9.
Bailar en la oscuridad: 7, 13, 16, *20*, 21, 25, 38, 40, 41, 44, 45, 54, 57, 58, *72*, *73*, *74*, *75*, *76*, *77*, *78*, *79*, *80*, *81*.
Barton Fink: 45.
Bedazzled (véase **Al diablo con el diablo**).
Befrielsesbilleder: *15*, 26, *27*, 28, *90*.
Belfegor, el fantasma del Louvre: 17.
Berlin Express (véase **Berlín Express**).
Berlín Express: 50, 53.
Berlín Occidente: 50.
Big Chill, The (véase **Reencuentro**).
Blair Witch Project, The (véase **proyecto de la bruja de Blair, El**).
Breaking the Waves (véase **Rompiendo las olas**).
Britannia Hospital: 34.
Bronenosets Potyomkin (véase **acorazado Potemkin, El**).

Camera: 11.
Capricho imperial: 70.
Carretera perdida: 70.
Celebración: *5*, 6. 9, 10, 11, 19, 67.
Centro médico: 30, 36.
Chetzemoka's Curse: 11.
chinoise, La: 65.
Clockwork Orange, A (véase **naranja mecánica, La**).
Constance: 16.
Converging with Angels: 10.
Crouchin Tiger, Hidden Dragon (véase **Tigre y Dragón**).

Dancer in the Dark (véase **Bailar en la oscuridad**).
Dark Half, The (véase **mitad oscura, La**).
De entre los muertos: 20, 53.
De la vida de las marionetas: 67.
Delicatessen: 76, 77.
Deux ou trois choses que je sais d'elle: 68.
Diapason: 11.
Dies Irae: 31, 36, 55.
Dimensión: 22.
Doctor en Alaska: 36.
Doctor Kildare: 36.
Dogville: 22.

elemento del crimen, El: 5, 15, *16*, 17, 20, 21, 23, 25, 26, 27, 28, 30, *37*, *38*, *39*, *40*, *41*, 43, 44, 45, 52, 53, 54, 63, 75, *81*.
Empieza el espectáculo: 74.
En la boca del miedo: 45.
Ensayo de orquesta: 68.
Epidemic: 5, 13, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 23, 28, 30, 38, 39, 40, *42*, *43*, *44*, *45*, *45*, 47, 52, 53, 54.
Érase otra vez: 9.
Escenas de caza en la Baja Baviera: 68.
Escrito sobre el viento: 49.
espejo, El: 27, 28.
Esposas frívolas: 70.
Et rigtigt menneske (véase **Truly Human**).
Europa: 5, 12, *13*, 16, 17, 19, 20, 21, *22*, 23, 28, 31, 38, 39, 40, 43, 44, 45, *46*, *47*, *48*, *49*, *50*, 52, 53, 54, 60, 75, 76, 77.
Europa 51: 11.

fabuleux destin d'Amélie Poulain, Le (véase **Amélie**).
Fellini-Satyricon (véase **Satyricon**).
Festen (véase **Celebración**).
Flaming Creatures: 68, 71.
Foolish Wives (véase **Esposas frívolas**).
Forbrydelsens element (véase **elemento del crimen, El**).
Foreign Affair, A (véase **Berlín Occidente**).
Fuckland: 10.
fugitivo, El: 36.

Germania, anno zero (véase **Alemania, año 0**).
Gertrud: 36, 55, 67.
guerra de las galaxias, La: 67, 70.
Gummo: 7.

hijo de la novia, El: 77.
hijos del capitán Grant, Los: 20.
Hiroshima, mon amour: 67.
Histoire(s) du cinéma: 49.
Homicide: 17, 23, 34.
Hôpital et ses fantômes, L' (véase **Riget**).
hora del lobo, La: 43, 44, 45.
Hospital General: 36.
Hot Men-Cool Boys: 16.
Humanité, L': 7.

I, Madman (véase **Lecturas diabólicas**).
idiotas, Los: 5, 6. 9, 10, 11, 13, 16, 19, 20, *21*, 22, 23, 40, 45, 54, 57, *64*, *65*, *66*, *67*, *68*, *69*, *70*, *71*, 73, 75, *85*.
Idioterne (véase **idiotas, Los**).
In Search of the Castways (véase **hijos del capitán Grant, Los**).
In the Mouth of Madness (véase **En la boca del miedo**).
India Song: 15, 25.
Italiano para principiantes: 9, 10.
Italiensk for Begyndere (véase **Italiano para principiantes**).
It's All About Love: 7.

Jagdszenen aus Niederbayern (véase **Escenas de caza en la Baja Baviera**).
Joy Ride: 11.
Julien Donkey-Boy: *7*, 10, 11.

Kaerlighedshistorie: 11.
Kids: 7.
King Is Alive, The: 6. 9, 11, 19.
Kingdom, The (véase **Riget**).

Lady Vanishes, The (véase **Alarma en el expreso**).
Lecturas diabólicas: 45.
locataire, Le (véase **quimérico inquilino, El**).
Lost Highway (véase **Carretera perdida**).
Lovers: 6, 10.

Malaombra: 70.
Man Who Could Cheat Death, The: 70.
Marcus Welby: 36.
Medea (1969): 31.
Medea (1987): 19, *30*, *31*, *32*, *33*.
Menthe-la bienheureuse: 15, *25*.
Metropolis (véase **Metrópolis**).
Metrópolis: 20, 53.
Mifune: *6*, 10, 11, 19.
Mifunes sidste sang (véase **Mifune**).
Mishima: 70.
Mishima: A Life in Four Chapters (véase **Mishima**).
mitad oscura, La: 45.
Monsieur Verdoux: 31.
mosquetero, El: 67.
Moulin Rouge: 77.
Moulin Rouge! (véase **Molin Rouge**).
mujer bajo la influencia, Una: 56.
Mummy Returns, The (véase **regreso de la momia, El**).
Musketeer, The (véase **mosquetero, El**).

Når Nettene Blir Lange: 10.
naranja mecánica, La: 75.
Navigator, a Medieval Oddisey (véase **Navigator, una odisea en el tiempo**).
Navigator, una odisea en el tiempo: 43, 44, 45.
Night of the Hunter, The (véase **noche del cazador, La**).
noche del cazador, La: 20, 53.
Nocturne: 15, *26*, 27, 28.

Offret (véase **Sacrificio**).
Opening Night: 56.
Orchidégartneren: 13, 15, *25*.
Ordet (véase **palabra, La**).
Others, The (véase **otros, Los**).
otros, Los: 77.

P. O. V.-Point of View: 28.
palabra, La: 36, 55.
pasión de Juana de Arco, La: 19, 31, 32.
passion de Jeanne d'Arc, La (véase **pasión de Juana de Arco, La**).
Pearl Harbor: 67, 77.
pequeña ladrona, La: 31.
Peter's Friends (véase **amigos de Peter, Los**).
petite voleuse, La (véase **pequeña ladrona, La**).
Picnic at Hanging Rock (véase **Picnic en Hanging Rock**).
Picnic en Hanging Rock: 70.
Pierrot el Loco: 11.
Pierrot le Fou (véase **Pierrot el Loco**).
Pink Prison: 16.
Portero de noche: 25.
portiere di notte, Il (véase **Portero de noche**).
Prova d'orchestra (véase **Ensayo de orquesta**).
proyecto de la bruja de Blair, El: 7.

Pulp Fiction: 73.

quimérico inquilino, El: 67.

Reencuentro: 9.
regreso de la momia, El: 67.
Resin: 11.
Reunion: 9.
Riget: 13, *14*, 15, 16, *17*, 20, 23, *29*, 30, 33, *34*, *35*, *36*, 38, 43, 44, 45, 53, *93*.
Rompiendo las olas: 6, 15, 16, *18*, *19*, 20, 21, 25, 30, 38, 40, 41, 44, 45, *51*, *52*, *53*, 54, *55*, *56*, *57*, *58*, *59*, *60*, *61*, *62*, *63*, 73, 75, 79, 80.
ronda, La: 48.
ronde, La (véase **ronda, La**).
Rosetta: 7.
Runaway Train (véase **tren del infierno, El**).

Sacrificio: 43, 44.
Sanatorium pod Klepsydra: 67.
Satyricon: 67.
Scarlet Empress, The (véase **Capricho imperial**).
Security Colorado: 11.
Sed de mal: 20.
sidste detalje, Den: 15, 26, 27.
silencio, El: 68.
Sonrisas y lágrimas: 74.
Sound of Music, The (véase **Sonrisas y lágrimas**).
Star Wars (véase **guerra de las galaxias, La**).
Steps: 50.
strada, La: 19, 54.
Strass: 11.
Sunday in the Park: 67.

tercer hombre, El: 50.
Terminus: 67.
Third Man, The (véase **tercer hombre, El**).
Tigre y Dragón: 70.
Titanic: 77.
Touch of Evil (véase **Sed de mal**).
tren del infierno, El: 31.
Truly Human: *10*.
Twin Peaks: 20, 30, 33, 34, 36, 45.
Tystnaden (véase **silencio, El**).

Ur marionetternas liv (véase **De la vida de las marionetas**).
Urgencias: 30, 36.

Vargtimmen (véase **hora del lobo, La**).
Vertigo (véase **De entre los muertos**).
vida es bella, La: 77.
vita è bella, La (véase **vida es bella, La**).

West Side Story: 74.
Whu Hu Zang Long (véase **Tigre y Dragón**).
Woman under the Influence, A (véase **mujer bajo la influencia, Una**).
Written on the Wind (véase **Escrito sobre el viento**).

Zendegi edame darad: 76.
Zerkalo (véase **espejo, El**).